IMAGES OF DISABILITY. LITERATURE, SCENIC, VISUAL, AND VIRTUAL ARTS 5

Julio Enrique Checa Puerta /
Alba Gómez García (eds.)

Diversidad funcional en clave de género

Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura

PETER LANG

IMAGES OF DISABILITY. LITERATURE, SCENIC, VISUAL, AND VIRTUAL ARTS 5

Julio Enrique Checa Puerta /
Alba Gómez García (eds.)

Diversidad funcional en clave de género

En este volumen se incluyen diferentes estudios que se ocupan de la intersección entre la discapacidad y el género, desde una perspectiva orientada hacia la creación artística. Las personas con discapacidad son también generadoras de imágenes que cuestionan los roles de género y se convierten en signos de empoderamiento. Por ello, se hace imprescindible un adecuado análisis de las voces de las creadoras con discapacidad, de sus estrategias retóricas y de sus diferentes formas de encarnación. Las imágenes revisadas, a través de una amplia selección de materiales artísticos, muestran una subjetividad descentrada y una pluralidad de modos de ser, de estar y de hacer, que se proponen mediante una estética diversa.

Los editores

Julio Enrique Checa Puerta es profesor de Literatura Española en la UC3M e IP del grupo de investigación ReDiArt-XXI. Sus líneas de investigación incluyen la representación de la diversidad en la literatura española y en las artes escénicas, las imágenes de género y la historia, teoría y crítica de la literatura española.

Alba Gómez García (ReDiArt-XXI) obtuvo su doctorado en Humanidades en la UC3M (2018). Sus líneas de investigación se orientan al análisis de la representación de la discapacidad en las artes escénicas y visuales, así como el estudio de la contribución de las mujeres a las industrias escénicas y cinematográficas.

www.peterlang.com

Diversidad funcional en clave de género

IMAGES OF DISABILITY / IMÁGENES DE LA DIVERSIDAD FUNCIONAL

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by
Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

Volume 05



Julio Enrique Checa Puerta / Alba Gómez García (eds.)

Diversidad funcional en clave de género

Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura


PETER LANG

Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek
La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en http://dnb.d-nb.de.

Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso
Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

ISSN 2569-586X
ISBN 978-3-631-87689-3 (Print)
E-ISBN 978-3-631-87617-6 (E-PDF)
E-ISBN 978-3-631-87624-4 (EPUB)
DOI 10.3726/b19648





Peter Lang – Berlin · Bruxelles · Lausanne · New York · Oxford

Esta publicación ha sido revisada por pares.

www.peterlang.com

Contenido

2 Representaciones y autorías en el cine de ficción

3 Literatura encarnada: novela, cuento y poesía

Julio Enrique Checa Puerta / Alba Gómez García
Universidad Carlos III de Madrid / ReDiArt-XXI

Diversidad funcional y género a escena: encrucijadas teórico-prácticas[1]

Desde finales de los años noventa, las mujeres con diversidad funcional han venido asumiendo efectivamente la necesidad de organizarse para avanzar en la conquista de derechos que les permitan lograr un "desarrollo personal público y privado [que] se plasma en la reivindicación de poder nombrarse a sí mismas" (Mañas 2009: 9). Aunque suele ser un lugar común la consideración de que las dos primeras olas feministas ignoraron a las mujeres con discapacidad, también lo es el reconocimiento de algunos hitos que se produjeron precisamente en la última década del siglo pasado, como la Conferencia Mundial de la Mujer en Beijín (1995) o, entre otros, el Manifiesto de las Mujeres con Discapacidad de Europa, promovido por el Grupo de Trabajo sobre la Mujer frente a la discriminación del Foro Europeo de la Discapacidad (1997). En esos años, algunas voces críticas reclamaban una mayor atención hacia las mujeres con diversidad funcional y hacia aquellas en proceso de envejecer (Morris 1993 y 1997). En sintonía con lo que sucedió en otros países europeos, será también en la década de 1990 cuando podamos encontrar las primeras asociaciones de mujeres con discapacidad en España (Viñuela 2009).[2] Sus llamamientos afectaron tanto a la revisión de los roles de género tradicionales, como a la denuncia de prejuicios y tabúes, o de imágenes responsables de extender estereotipos (Garland Thompson 2002; Serra 2014) que identifican a las mujeres con discapacidad como necesitadas de una sobreprotección que a menudo las infantiliza y las recluye, fundamentalmente dentro del ámbito doméstico: "Las mujeres con discapacidad son construidas como asexuadas e incapaces de acceder a prácticas sexuales y reproductivas,

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

2 Laura Viñuela subraya algunos hitos dentro del movimiento asociativo, como Dones No Estàndards (Barcelona, 1995), AMDAS La Fonte, (Asturias, 2001), Asociación Luna (Almería, 2001) o la creación, en el año 2000, de la Comisión de la Mujer del Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad-CERMI (Viñuela 2009: 34–35).

se cuestiona su lugar como sujetos en función de los discursos que definen lo humano con base en la perfección y la racionalidad" (Cruz 2013: 61).

1 Las Humanidades y el modelo cultural como punto de partida

Todavía se hace necesario avanzar en el esfuerzo teórico-práctico que aborde de manera equilibrada la confluencia entre discapacidad y género, pues no es difícil detectar lagunas en el estudio de esta encrucijada; consecuencia, en parte, de la escasa o tardía atención prestada a la cuestión de la discapacidad como construcción social o cultural;[3] pero también a una ausencia de consenso acerca del enfoque más adecuado para dar cuenta de la complejidad de las identidades y de la representación de imágenes que ayudan a construirlas. Teóricas tan influyentes como Rosemarie Garland-Thomson han insistido en la idea de que la representación estructura la realidad, motivo por el que los estudios feministas de la discapacidad han asumido algunos de los ejes de investigación que preocupan históricamente a las teorías feministas: la representación, el cuerpo, las políticas de medicalización (la salud) y las políticas de la apariencia (la belleza). En la confluencia del género y la discapacidad, esta investigadora y activista sostiene:

> Bodies that are categorized as both female and disabled are disadvantaged doubly and in parallel ways. Feminist Disability Studies interprets disability as a cultural rather than an individual or medical issue and insists on examining power relations rather than assigning deviance what analyzing cultural representations of oppressed groups. (Garland-Thomson 2001: 5)

Por ello, sin menoscabar el valor que tienen otros enfoques de los estudios sobre la discapacidad, como el jurídico o el sociológico, se hace imprescindible la incorporación de las prácticas, metodologías y herramientas propias de las Humanidades; más aún, si se considera que el análisis de la representación y sus formas ha sido, de los cuatro ejes señalados, el que menos atención ha recibido, especialmente en el ámbito del hispanismo. Aunque se han producido acercamientos importantes en el marco de las Ciencias Sociales y las Ciencias de la Salud, en nuestro entorno inmediato siguen faltando estudios que aborden la cuestión desde una perspectiva centrada en la creación artística (literaria, escénica y audiovisual), y que atiendan no solo a cuestiones tan importantes como

3 "La invisibilidad se puede percibir como una de las causas que originaron la falta de análisis de la mujer con discapacidad" (Serra 2014: 257).

la visibilización, el reconocimiento y la integración de las personas con discapacidad; sino también a las aportaciones estéticas y a los lenguajes expresivos de creadores e intérpretes con discapacidad.

2 Pluralidad de posicionamientos teóricos: metodologías en perspectiva

La apertura de líneas de investigación que proporcionen modelos de análisis innovadores resulta también una cuestión perentoria, pues hay aspectos a los que no se ha prestado la suficiente atención dentro del hispanismo, como es el estudio de las prácticas artísticas donde participan personas con diversidad funcional. Esta situación es más acusada en el caso de las mujeres con discapacidad, por razones que han sido puestas de manifiesto en los últimos años, relacionadas con la mayor preocupación histórica por los cuerpos productores (masculinos), que por los cuerpos reproductores (femeninos) en los discursos políticos en defensa de la justicia (Romero 2015. Esta discriminación se ha traducido en la disciplina corporal de las mujeres (Sojo 2019) y suele provocar lo que algunas aproximaciones críticas denominan "doble discriminación" (Serra 2014). De nuevo, los estudios feministas de la discapacidad insisten en la importancia de integrar en el análisis y en los sistemas de representación la categoría "discapacidad": "cultural stereotypes imagine disabled women as asexual, unfit to reproduce, overly dependent, unattractive –as generally removed from the sphere of true womanhood and feminine beauty" (Garland-Thomson 2002: 17). Otros trabajos coinciden en la revisión crítica de los estereotipos y en la necesidad de hacer confluir el análisis considerando de manera conjunta la discapacidad y el género (Shum/Conde 2009; Gómez 2016). La incorporación reciente del paradigma interseccional ha ido ganando un espacio que, en algún caso, ha llegado al ámbito institucional, como estudia Uxue Zugaza (2020), quien cita los trabajos de Patricia Hill Collins, Silma Bilge, Marta Rocca i Scoda, Farinez Fassa, Eléonore Lépinard y Lucas Platero para reivindicar "la necesidad de reorientar y reorganizar las múltiples aristas que entroncan con la idea de la interseccionalidad [pues se trata de] una herramienta analítica que puede tomar diferentes formas" (Platero 2012: 2). Entre los principales reproches, Platero indica el "olvido" de la genealogía de color y el *ethos* de la justicia social, al tiempo que subraya "la pérdida de radicalidad de la interseccionalidad por haber ignorado progresivamente la dimensión racial y el compromiso con la justicia social" (Platero 2012: 4), además de haber ido consolidando la "hegemonía de las producciones científicas del Norte global sobre el Sur Global". Además, es importante tener en cuenta la existencia de dispositivos de control que se orientan a estimular unos

cánones hegemónicos internacionales y acentúan la división señalada (Zugaza 2020: 5).

Tampoco han faltado cuestionamientos muy críticos con las políticas de género y se han reclamado nuevas formas de activismo, según propone Tatiana Castillo (2019), quien revisa las relaciones entre el feminismo y la antipsiquiatría, al tiempo que sostiene la necesidad de considerar la reivindicación de una "terapia feminista", esto es, sensible a una mirada de género. Para esta autora, el activismo de las "mujeres locas" posibilitó el surgimiento de conexiones entre la antipsiquiatría y el feminismo, especialmente gracias a la recuperación de las voces silenciadas y de los relatos de las protagonistas que se habían perdido en el tiempo. Como es lógico, esta clase de activismo establece la crítica contra el psicoanálisis, por entenderlo como una teoría que interpreta las frustraciones y resentimientos de las mujeres como conflictos internos, anulando los aspectos sociales.

Uno de los aspectos más comúnmente señalados se refiere a la idea de que las personas con discapacidad han sido generalmente vistas como personas fuera de la norma, en un sentido amplio. Tal vez por esto, buena parte de las imágenes construidas sobre personas con discapacidad las presentan infantilizadas, como menores incapaces de negociar o de acceder a la sexualidad, lo que se traduce en una restricción de su autonomía sexual y la privación de una cultura sexual accesible. Sin embargo, a veces de manera totalmente opuesta, las imágenes que se construyen sobre muchas personas con discapacidad las presentan hipersexualizadas, lo que también las excluye en el imaginario colectivo de ciertos códigos morales –puntualiza Wilkerson–, "with especially serious implications for those whose bodies are perceived as falling outside a fairly narrow and rigid norm" (Wilkerson 2002: 33). Así, deben advertirse "the striking correlations between the experiences of people with disabilities and other groups who have been treated as if their sexualities exceed the bounds of respectability" (2002: 42). Algunas voces han insistido en el hecho de que la teoría feminista, en términos generales, ha tardado mucho tiempo en ocuparse de la diversidad funcional (Gómez 2016).[4] Las posturas más críticas denuncian que la discapacidad ha quedado

---

4 "Uno de los asuntos frustrantes que tuvo el movimiento hasta los años 90, fue la invisibilización de las experiencias de las mujeres y la carencia de una perspectiva de género crítica para analizar las múltiples violencias que se estaban dando y que el movimiento de personas con discapacidad no estaba teniendo en cuenta. Ser mujer con discapacidad marca una trayectoria de múltiples discriminaciones y añade barreras que dificultan aún más el ejercicio de derechos, la plena participación social y la consecución de autonomía" (Gómez 2016: 45).

ausente tanto para el feminismo de la igualdad como para el feminismo de la diferencia o, lo que es peor, que "el feminismo habría contribuido a difundir un estereotipo de mujer en el que no se pueden reconocerse (sic) las mujeres con discapacidad, y tampoco plantea antagónicamente las subordinaciones que aquejan a estas mujeres" (Moscoso 2007: 195).

La necesidad de considerar simultáneamente ambos ejes, género y diversidad funcional ha generado un interesante problema de orden metodológico, que ha enfrentado a las diferentes perspectivas, entre las que se encuentran aquellas que abogan por la teoría de la discriminación múltiple (Arnau 2005; Mañas 2009), las que la rechazan abiertamente (Morris 1993, 1997; Garland-Thomson 2001, 2002, 2005 y 2013) o aquellas otras que se inclinan por el paradigma interseccional (Platero 2012; Carasthatis 2014; Viveros 2016; Naples 2019), cuya principal virtud sería la inclusión:

> The last benefit attributed to intersectionality is inclusivity. The claim is that as a theoretical paradigm, intersectionality can act as a corrective against the white solipsism, heteronormativity, elitism, and ableism of dominant power of hegemonic feminist theory by making social locations and experiences visible that are occluded in essentialist and exclusionary constructions of the category "women". (Carasthatis 2014: 308–309)

Como advierten algunos trabajos, en el ámbito español aún son escasos los acercamientos a conceptos clave a los que la teoría ha dedicado ya una notable atención fuera de nuestras fronteras y que "ponen de manifiesto precisamente que ni la sexualidad, ni la raza/etnia, ni la capacidad/diversidad funcional son cuestiones que se puedan estudiar sin entender cómo impactan en las personas y en su entorno de manera compleja e interseccional" (Platero 2012: 16). No obstante, los primeros acercamientos a las intersecciones entre diversidad funcional, raza y feminismo se produjeron hace ya veinte años, con los trabajos de Nasa Begum (1992) y Jenny Morris (1993 y 1997), a partir de los cuales se han venido reconociendo la identificación del feminismo de la discapacidad con el modelo social y las dificultades que este manifiesta a la hora de incorporar la perspectiva de género en sus análisis (Evans 2019: 145):

> For disability rights activists, ableism is analogous to other systemic structural forms of oppression, such as sexism, racism, or homophobia […] The lack of visibility for disabled women within the movement, and the media, was seen to be a real issue and further entrenched a sense of marginalisation and exclusion. (Evans 2019: 146–157)

La interseccionalidad sostiene que las diferentes categorías (género, clase, orientación sexual, discapacidad…) no son biológicas, sino que están construidas socialmente y se relacionan entre sí de forma recíproca. Esta aproximación fue

identificada por Kimberlé Crenshaw (1989, 1991a y 1991b), quien diferenció entre intersección estructural, intersección política e intersección representativa, esta última orientada precisamente al estudio de los estereotipos de género y raciales. Tras las propuestas de Crenshaw, y ya dentro de ese llamado paradigma interseccional, se pueden distinguir los enfoques sistémicos, que prevalecen en la teoría norteamericana y que orientan su activismo a combatir la denuncia de los diferentes ejes de opresión; y los enfoques construccionistas, característicos de la teoría europea, que trata de mostrar "cómo las relaciones de poder y sus dinámicas son relacionales otorgando un papel clave a la subjetividad y subrayando que las personas excedemos los límites de las identidades" (Platero 2012: 25). Los principales ejes que conforman la interseccionalidad ofrecen diferentes enfoques y conceptos, como la "simultaneidad de opresiones" (Combahee River Collective 1977), la "matrix de dominación" y los "sistemas entrelazados de opresión" (Collins 1990), los "ejes de desigualdad" (Knapp 2005), la "interdependencia de ejes de opresión" (Hornscheidt 2009), la "discriminación múltiple" (Fredman 2005), la "desigualdad múltiple" y los "ensamblajes o agenciamientos" (Puar 2007).

3 Un enfoque posible, la creación escénica y el relato de la propia experiencia

Frente al modelo médico, el modelo cultural de la discapacidad trabaja sobre los procesos y resultados de la construcción de imágenes y referentes culturales, dado que no considera la discapacidad "como una entidad o un hecho dado […] y asume la contingencia histórica y la relatividad cultural de la inclusión/exclusión, estigmatización/aceptación, así como patrones socioculturales de experiencia e identidad, creación de significado y práctica, poder y resistencia" (Pérez 2019: 19), aunque puede correr el riesgo, a veces, "de olvidar la importancia de escuchar las voces de las personas con discapacidad y lo que ellos tienen que decir acerca de sus desventajas" (Pérez 2019: 20). Parece obligado reclamar también un reconocimiento simbólico sobre el valor positivo de la experiencia de la discapacidad y una mayor exposición pública acerca de nuestras relaciones con esta variable de la identidad como medio para extender el reconocimiento de la opresión que experimentan las personas con discapacidad (O'Toole 2013). Como subrayan Toboso y Guzmán (2010), no todos los cuerpos han sido incluidos dentro de las prácticas socioculturales significativas, lo que explicaría el hecho de que, ya a finales de los años noventa, sea frecuente la reivindicación de trabajos artísticos que proponen narrativas personales, pues permiten recuperar

la voz y el cuerpo,[5] y mostrar cómo se construyen las diversas identidades a partir de diferentes dispositivos culturales (Sáez 2012: 207).

Dentro de estas narrativas personales, y fuera de nuestro ámbito cultural, las artes escénicas relacionadas con la diversidad funcional han sido objeto de reflexión, sobre todo en aspectos referidos al cuerpo con discapacidad, por cuanto la fusión de lo visual y de lo narrativo permiten que el cuerpo y la palabra puedan significar conjuntamente (Garland-Thomson 2000: 338). Esta unión posibilita el surgimiento de una dinámica entre intérpretes y audiencia que favorece otras formas de visibilización y puede cumplir satisfactoriamente el propósito –subrayado por autoras como Langellier– que defiende Garland-Thomson:

> I would argue, in fact, that disability performance art is a genre of autobiography particularly appropriate to representing the social experience of disability precisely because it allows for creating both visual and narrative self-representations simultaneously and because it traffics in the two realms of representation fundamental to the social construction of disability identity. (Garland Thomson 2000: 335).

En sus trabajos, esta autora ha planteado algunas cuestiones fundamentales sobre el modo en que la representación estructura la realidad, y en cómo la discapacidad y el género son narrativas que dan forma al mundo material y moldean nuestro sentido de quiénes somos. La tendencia a simplificar las complejidades de la discapacidad limita a menudo la experiencia de las mujeres con discapacidad, y sustenta el entorno de exclusión al que se enfrentan (Garland-Thomson 2001: 7). Por ello, a pesar de –o tal vez por– su marginalidad, la danza se ha convertido en uno de los territorios más ricos y estimulantes para la producción y recepción de imágenes de las mujeres con diversidad funcional. La danza es asimismo atractiva para entender ciertas tendencias de la vanguardia escénica, pues el artista con discapacidad modifica la estética, estimula la redefinición de conceptos como "danza" o "teatro" y puede convertirse en un potente elemento de innovación creativa que, entre otras cosas, obliga a repensar el significado de un cuerpo sobre un escenario (Davies 2009: 1–2). Aunque no existe un consenso acerca de la conveniencia o no de destacar la presencia de bailarines con discapacidad –a veces, con etiquetas como la de "danza inclusiva"–, parece aún más importante determinar el grado de intervención y el peso que este grupo de

5 Langellier destaca en este sentido el valor de la narrativa personal, ya que "implies a performative struggle over personal and social identity rather than the act of a self with a fixed, unified, stable, or final essence which serves as the origin or accomplishment of experience" (Langellier 1998: 207).

artistas puede tener en un espectáculo o en un determinado canon expresivo, así como los roles que les son asignados. Así lo advierte Benjamin (2002), para quien debe orientarse la reflexión hacia el propio hecho creativo, en general, y hacia las potencialidades expresivas de la danza, en particular:

> Dance communicates the inherent sharedness of movement because it can directly focus on forms of embodiment that are stigmatized and equated with inability. To dance is to live, and to signal one's self as alive, whether one speaks or not, whether one externalizes expression or not. All movement is part of dance's aesthetic reach: breath animating a torso, a slight hand gesture, the crumbling of a human form. (Kuppers 2014: 114)

Precisamente, en las últimas dos décadas, se ha reflexionado sobre la representación de personas con discapacidad (Shakespeare 1994), y sobre cómo esta modifica la estética y obliga a las audiencias a revisar sus conceptos de capacidad, funcionalidad o humanidad, al tiempo que cambia la manera de ver el cuerpo dentro del espacio social (Davies 2009); o sobre la conmoción que provocan los encuentros con personas con discapacidad, bien en los espacios públicos (Sandahl/Auslander 2005) –donde se renuevan los vínculos entre discapacidad, performance y público, análogas a las que propicia el teatro posdramático (Lehman 1999), así como en los teatros convencionales, de los que la discapacidad ha quedado sistemáticamente excluida, por lo que se necesita una profunda revisión del paradigma y el dispositivo escénico. Hacia estas cuestiones apunta uno de los trabajos más citados, firmados por Tobin Siebers, *Disability Aesthetics* (2005, 2010), en los que su autor ofrece un acercamiento valioso a la "estética de la discapacidad", entre cuyas principales aportaciones se encontrarían tanto el hecho de ser un valor en sí misma, como su eficacia para propiciar un cuestionamiento crítico de las presuposiciones manejadas históricamente acerca de qué sea el arte.

La revisión de imágenes, estereotipos y lugares comunes, así como de los conceptos "norma" o "capacidad", no puede llevarse a cabo sin un análisis adecuado sobre las estrategias retóricas, los dispositivos artísticos o las voces de los propios creadores con discapacidad, o de los cuerpos que las encarnan. En este sentido, hace tiempo que la crítica anglosajona puso de manifiesto –también para el paradigma escénico– de qué manera prevalece la idea de un cuerpo ideal y de cómo las conceptualizaciones sobre el mismo están mediadas socialmente (Thomas 1995: 77). Por ejemplo, para las bailarinas con discapacidad, la danza emerge no solo como una fuente de placer, sino como un personal medio de expresión. Si aceptamos que la cultura escribe y describe el cuerpo dentro de una perspectiva semiótica que configura "corpografías", definidas como las situaciones y procesos institucionalizados que favorecen las marcas corporales –piénsese en la militarización, las prácticas religiosas o las modificaciones voluntarias–, es razonable

pensar en una "aproximación corpográfica a los textos literarios" (Paveau/Zoberman 2009: 7). Bastaría considerar de qué manera, por ejemplo, las artes del gesto ofrecen sentidos que pueden sostener o reemplazar el discurso verbal. Este tipo de análisis ayudarían a entender mejor de qué manera el cuerpo, como elemento sociocultural clave, debe cuestionar el esencialismo en la atribución de capacidades y en qué medida "las representaciones de la denominada 'discapacidad' están determinadas por la imagen institucionalizada del cuerpo y el valor otorgado al mismo en cada cultura" (Toboso/Guzmán 2010: 69). Esta es la idea motriz de los trabajos de artistas como Petra Kuppers, cuando se pregunta "how examples of contemporary dance practice can fruitfully destabilize this scene" (2017: 267), y cómo los "estilos" de movimiento constituyen modalidades para conformar la existencia corporal individual, puesto que lo que se mueve no es el cuerpo objetivo, sino el cuerpo fenomenológico; de ahí que Kuppers afirme que "as a performance scholar and artist, I believe in the ability of art to intervene in the everyday" (2017: 276). La voz también ocupa un lugar central en estos análisis, donde los acercamientos al arte de la performance resultan esclarecedores, en tanto que la voz necesita un cuerpo que proporcione una narrativa personal y el cuerpo necesita una voz para resistir el poder colonizador del discurso. La performatividad, a través de la acción, puede situar la narrativa personal dentro del discurso y cuestionar las redes institucionalizadas que determinan, por ejemplo, las relaciones de poder, como sucede con la Medicina, la Ley o la Familia, entre otras, que constituyen y ordenan el contexto. La narrativa personal como práctica situada es particularizada, corporeizada y materializada. Además, ofrece la posibilidad de exponer conflictos culturales concretos a través del cuerpo, pues es capaz de politizar lo personal, problematizar a la audiencia, producir conocimiento (Langellier 2006: 208). Uno de los problemas centrales deriva del hecho de que los intérpretes con una discapacidad relativamente perceptible están siempre posicionados, porque son inevitablemente visibles, esto es, no disponen de cuerpos neutros, lo que dificulta a menudo su reconocimiento como artistas y no es capaz de anular eficazmente el conflicto entre los objetivos educativos o terapéuticos y los estándares estéticos del sistema representacional (Umathum/Wihstutz 2015). Como sostiene Susanne Hartwig, "la aparición de un cuerpo con diversidad funcional, real y no provocada por un disfraz, tiene como efecto que el *hic et nunc* físico se ponga de relieve y no se deje suprimir del todo" (Hartwig 2019: 58). Los estereotipos muestran cómo el público, en general, percibe a las personas con discapacidad, a las amas de casa, a los ciegos o a los ancianos como incompetentes en el ámbito social. Así, estas personas son representadas como dependientes, débiles, vulnerables e incapaces, lo que revela una sociedad sexista que considera el cuerpo femenino como una condición de discapacidad

(Ahlvick-Harju 2016: 223). Generalmente, las personas con discapacidad y sus imágenes de la vida ordinaria –sus dificultades, sentimientos, pensamientos, anhelos…–, suelen quedar excluidas de las representaciones (Ahlvick-Harju 2016: 227). Ello explica que últimamente hayan aparecido trabajos muy reveladores que ponderan la importancia de la autorrepresentación a través de la creación escénica y de la performance (Garland-Thomson 2000: 334), o hacen especial hincapié en la acción de mirar, pues nunca se trata de un gesto unidireccional, sino un proceso complejo entre individuos que incluye necesariamente una dimensión ética (Garland-Thomson 2006: 180), al tiempo que propicia ciertas reacciones provocadas como respuesta a la contemplación de cuerpos con discapacidad dentro de la esfera pública.

4 Estudios de caso: las contribuciones de este volumen

La revisión y el análisis de prácticas artísticas en las que las mujeres con diversidad funcional (discapacidad) ocupan un lugar destacado por cuanto este grupo de creadoras e intérpretes son generadoras de imágenes y autoimágenes a través de las cuales dan cuenta de sí mismas, cuestionan roles y estereotipos de género, constituyen signos inequívocos de empoderamiento. También es importante detenerse en el análisis de aquellas creaciones que se ocupan de personajes femeninos con diversidad funcional y tratan de comprender cómo son representadas, en qué tipo de contextos son situadas y cuáles son las posibilidades que se les ofrecen para lograr un marco de desarrollo personal y de autonomía social satisfactorio.[6]

Los trabajos que se presentan en este volumen se preguntan por el lugar que puede ocupar la interseccionalidad desde las artes, sobre todo en lo que se pudieran considerar las "experiencias interseccionales" señaladas por Crenshaw, en tanto que la totalidad de los ensayos abordan estudios de caso heterogéneos, pero que tienen por común denominador la idea de interseccionalidad. No obstante, puede reconocerse la importancia del término "amalgama", propuesta por Susanne Hartwig, dado que parece más apriorística y pragmática, antes que la propuesta terminológica "intersección", que corre el riesgo de diluirse por efecto de su propia abstracción y consiguientes limitaciones. Hartwig parte en su ensayo de la hipótesis de que las características identitarias de un individuo –y

6 Como concluye Soledad Arnau: "Las mujeres con diversidad funcional, podríamos afirmar sin titubear que formamos parte de esa amalgama de Mujeres que queda, dentro del apartado de 'más' diversas y diferentes, en un gran silencio y exclusión del discurso oficial feminista" (2005: 17).

potenciales ejes de opresión– no son acumulativos ni están destinados a converger. Por el contrario, forman una "amalgama", una mezcla temporalmente estable donde una de las posibles categorías tiende a prevalecer ante las demás. Esta "amalgama" es susceptible de adaptarse a las oportunidades que ofrecen los diferentes contextos, de manera que la propia temporalidad se vuelve inestable y se convierte en fuente de ambivalencias, donde Hartwig encuentra un recurso estratégico para deshacer la discapacidad (véase Hartwig 2021). A diferencia de lo que generalmente se sostiene dentro del paradigma norteamericano, que alinea género-raza-discapacidad-orientación sexual en un fluir continuo, la "amalgama" evidencia una sucesión de ejes en los que la discapacidad parece impregnar a las demás categorías. En cualquier caso, la toma en consideración de la interseccionalidad permite analizar las producciones artísticas coetáneas y ofrece nuevas e interesantes relecturas de textos clásicos, como prueba el ensayo de Ryan Prout, a través del cuento *The Whitered Arm*, de Thomas Hardy, con objeto de esclarecer la ambivalencia y la fluctuación semántica de la discapacidad a lo largo del tiempo, y su reciente comprensión como una realidad que interseca con el género. Un ejercicio semejante se lleva a cabo en la versión escénica de *Orlando*, de Virginia Woolf, que propone el teatro Twika, sobre el que escribe Soledad Pereyra. Por otra parte, y aunque estos trabajos recogen aportaciones del mundo hispánico, tanto Prout y Pereyra, como David Conte, brindan una visión excéntrica del hispanismo como toma de perspectiva, al focalizar su atención en la literatura clásica contemporánea inglesa y el panorama escénico francés, respectivamente.

Al tener en cuenta la interseccionalidad como experiencia individualizada –pero potencialmente colectiva–, los estudios de caso demandan nuevas aproximaciones al objeto de estudio en cuestión. Así, la entrevista ofrece la oportunidad de que las y los artistas hablen de sus trabajos y, sobre todo, de sus respectivas experiencias de creación. Si algo nos enseña el feminismo es que hay que buscar herramientas autocríticas que tiendan metodológicamente a la horizontalidad –no es solo lo que se dice, sino cómo se dice–, para hacer visible lo que antes permanecía sumido en la penumbra. Julio Checa y Alba Gómez emplean la entrevista como herramienta para adentrarse en la experiencia que reside o motiva las obras de creación que analizan en sus respectivos ensayos. Checa entrevista a La Niña de los Cupones, mientras que Gómez se dirige al director de una obra de teatro para desvelar en qué medida aquella puede ser considerada una obra de autoría colectiva. Elena Escudero retoma la cuestión de la autoría y la necesidad de reformularla a través de la práctica –en su caso, cinematográfica– para diluir la figura del autor. La entrevista nos conduce definitivamente al testimonio autobiográfico, ya presente en el discurso de las principales teóricas

que sustentan las contribuciones del presente volumen. Berit Callsen se adentra en una novela que puede ser leída como ficción, pero también como testimonio de los límites corporales del cuerpo de Patricia de Souza, autora de la novela *El último cuerpo de Úrsula*.

Cabe destacar que la mayoría de los textos aquí estudiados ofrecen un nudo mediático, es decir, un alto grado de hibridación entre diferentes géneros que, de algún modo, participan de la intermedialidad o multimedialidad: cine de ficción, documental, teatro, performance, danza, novela, cuento y poesía, como propone Alejandra Aventín en su contribución al volumen. Asimismo, los estudios de caso reflejan las tensiones del binomio ficción/realidad que ya hemos abordado en esta colección (véase Gómez/Navarro/Velloso 2021). Precisamente, la variación formal es otra manera de percibir las representaciones de la interseccionalidad: Javier Velloso lo explora en su ensayo sobre la novela *Lectura fácil* y su adaptación al medio escénico en *Catalina*, ambas firmadas por Cristina Morales.

Las conclusiones provisionales sobre la encrucijada de la discapacidad y el género que se infieren de esta introducción y de los estudios de caso que aquí reunimos, se resumirían en el descentramiento subjetivo y la consiguiente pluralidad de maneras de ser, estar y hacer, y un descentramiento estético que ratifica la hibridación de los géneros, así como el descentramiento del acto creador, que pasa por la disolución, ampliación o apertura de la autoría, e incluso su escamoteo. La asunción de esta pérdida generalizada de centros, en definitiva, enfatiza la urgencia de emprender nuevos acercamientos a temas consustanciales a la existencia humana, normalmente ignorados en su expresión más compleja y real: la sexualidad, la maternidad, el envejecimiento, el dolor, la enfermedad o la vulnerabilidad son solo algunos de ellos.

Bibliografía

Ahlvik-Harju, Carolin. 2016. "Disturbing bodies. Remaigining comforting narratives of embodiment through feminist disability studies", en *Scandinavian Journal of Disability Research* 18 (3): 222–233.

Arnau, M.ª Soledad. 2005. "Otras voces de mujer: El Feminismo de la diversidad funcional", en *Asparkía* 16: 12–26.

Benjamin, Adam. 2002. *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London/New York: Routledge.

Carastathis, Anna. 2014. "The Concept of Intersectionality in Feminist Theory", en *Philosophy Compass* 9 (5): 304–314.

Castillo, Tatiana. 2019. "De la locura feminista al feminismo loco: Hacia una transformación de las políticas de género en la salud mental contemporánea", en *Investigaciones Feministas*, 10 (2): 399–416.

Collings, Patricia Hill. 1990. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Boston: Universidad Unwin Hyman.

Collins, P. H. y S. Bilge. 2016. *Intersectionality*. Cambridge: Cambridge Polity Press.

Combahee River Collective. 1977. "A Black Feminist Statemen", en Cherry Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*, New York: Women of Color Press: 2010–218.

Crenshaw, Kimberlé. 1989. "Demarginalizing the intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", en *University of Chicago Legal Forum*, 149: 139–167.

Crenshaw, Kimberlé. 1991a. "Mapping the margins: intersectionality, identity politics and violence against women of color", en *Standford Law Review*, 43: 1241–1299.

Crenshaw, Kimberlé. 1991b. "Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Life Crew", en *Boston Review*, 16, 6: 6–30.

Cruz, María del Pilar. 2013. "Teoría feminista y discapacidad: un complicado encuentro en torno al cuerpo", en *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* 19: 51–71.

Davies, Telory. 2009. *Performing Disability. Staging the Actual*. Saarbrücken: VDM.

Evans, Elizabeth. 2019. "Disability and intersectionality. Patterns of ableism in the women's movement", en Elizabeth Evans y Eléonore Lépinard (eds.) *Intersectionality in Feminist and Queer Movements*, London: Routledge.

Fredman, Sandra. 2005. "Double Trouble: multiple discrimination and EU Law", en *European Anti-Discrimination Law Review*, 2: 13–18.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2000. "Staring Back: Self-Representation of Disabled Performance Artists", en *American Quaterly* 52: 334–338.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2001. "Re-shaping, Re-thinking, Re-defining", en Barbara Waxman Fuccia (ed.), *Papers on Women and Girls with Disabilities*. Center for Women Policy Studies: 1–25.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2002. "Integrating disability, transforming feminist theory", en *NWSA Journal* 4 (3): 1–32.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2005. "Feminist disability studies", en *Signs* 30 (2): 1557–1587.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2013. "Disability studies: A field emerged", en *American Quarterly* 65 (4): 915–926.

Gómez, Alba/Navarro, David/Velloso, Javier (eds.). 2021. *Ficciones y Límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*. Berlin: Peter Lang.

Gómez, Vanessa. 2016. "La discapacidad organizada: antecedentes y trayectorias del movimiento de personas con discapacidad", en *Historia Actual Online* 39 (1): 39–52.

Hartwig, Susanne. 2019. "Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional", en *Revista de Literatura*, 81 (161): 57–76.

Knapp, Gudrun A. (2005). "Race, Class, Gender. Reclaiming Baggage in Fast Travelling Theories", en *European Journal of Women's Studies* 12 (3): 249–265.

Kuppers, Petra. 2014. *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*. London: Palmgrave Macmillan.

Kuppers, Petra. 2017. "Dancing disabled: Phenomenology and Embodied Politics", en *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Oxford: Oxford University Press.

Langellier, Kristin M. 1989. "Personal narratives: Perspectives on Theory and Method", en *Text and Performance Quarterly* 9: 243–276.

Langellier, Kristin M. 2006. "Voiceless bodies, bodiless voices: The future of personal narrative performance", en Sherona Dailey (ed.), *The future of performance studies: Visions and revisions* Annandale, VA: National Communications Association: 207–211.

Lehmann, Hans-Thies. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Mañas, Carmen. 2009. "Mujeres y diversidad funcional (Discapacidad): construyendo un nuevo discurso", en *Feminismo/s* 13: 9–20.

Moscoso, Melania. 2007. "Menos que mujeres: los discursos normativos del cuerpo a través del feminismo y la discapacidad", en Arpal, J./I. Mendiola (eds.), *Estudios sobre cuerpo, cultura y tecnología*, Leioa: Servicio editorial de la universidad del País Vasco.

Morris, Jenny. 1993. "Feminism and disability", en *Feminist Review*, 43: 57–71.

Morris, Jenny. 1997. *Encuentros con desconocidas: feminismo y discapacidad*. Madrid: Narcea.

Naples, Nancy/Mauldin, Laura/Dillaway, Heather. 2019. "Gender, Disability, and Intersectionality", en *Gender & Society* 33: 5–18.

O'Toole, Joan. 2013. "Disclosing our Relationships to Disabilities: An invitation for Disability Studies Scholars", en *Disability Studies Quarterly*, 33 (2): 1–22.

Paveau, Anne Marie/Zoberman, Pierre. 2009. "Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps", en *Itinéraires*, 2009-1: 1–11.

Pérez, M.ª Esther. 2019. "Modelos teóricos de discapacidad: un seguimiento del desarrollo histórico del concepto de discapacidad en las últimas cinco décadas", en *Revista española de Discapacidad*, 7 (1): 7–27.

Platero, Lucas. 2012. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellatera.

Puar, Jasbir. 2007. *Terrorist Assemblages: homonationalism in queer times*. Durham: Duke University.

Romero, Rosalía. 2015. "Desobediencia civil, feminismo y cuerpo", *Investigaciones Feministas* 153 (6): 153–171.

Sáez, Javier. 2012. "Las políticas del SIDA y la cultura bear desde una perspectiva 'interseccional' ", en Lucas Platero (ed.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona: Bellaterra: 199–215.

Sandahl, Carrie y Philip Auslander (eds.). 2005. *Bodies in Commotion: Disability and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Serra, María Luisa. 2014. "Feminismo y discapacidad", en *Derechos y Libertades* 31: 251–272.

Shakespeare, Tom. 1994. "Cultural representations of Disabled People: Dustbins for Disavowal?, en *Disability and Society*, 9 (3): 283–299.

Shum, Grace y Ángeles Conde. 2009. "Género y Discapacidad como moduladores de la identidad", en *Feminismo/s* 13: 119–132.

Siebers, Tobin. 2005. *Disability Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Siebers, Tobin. 2010. "Introducing Disability Aesthetics", en *Disability Aesthetics*, Michigan: University of Michigan Press.

Sojo, Blanca Luz. 2019. "Disciplinamiento del cuerpo de las mujeres", en *Revista de Ciencias Sociales* 164 (2): 181–194.

Thomas, Helen. 1995. "An-Other Voice: Young women dancing and talking", en Thomas, Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Londres: Palmgrave Macmillan: 69–93.

Toboso, Mario/Guzmán, Francisco. 2010. "Cuerpos, capacidades, exigencias funcionales… y otros lechos de Procusto", en *Política y Sociedad*, 47 (1): 67–83.

Umathum, Sandra y Benjamin Wihstutz (eds.). 2015. *Disabled Theater*. Zurich: Diaphanes.

Viñuela, Laura. 2009. "Mujeres con discapacidad: un reto para la teoría feminista", en *Feminismos* 13: 33–48.

Viveros, Mara. 2016. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación", en *Debate feminista* 52: 1–17.

Walgenbach, Katharina, Gabriele Dietze, Antje Hornscheidt y Kerstin Palm (eds.) (2007), Gender als interdependente Kategorie: neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Barbara Budrich, Opladen.

Walgenbach, Katharina, Gabriele Dietze, Antje Hornscheidt y Kerstin Palm (eds.) (2007), Gender als interdependente Kategorie: neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Barbara Budrich, Opladen.

Walgenbach, Katharina, Gabriele Dietze, Antje Hornscheidt y Kerstin Palm (eds.). 2007. *Gender als interdependente Kategorie: neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Berlin: Barbara Budrich.

Wilkerson, Abby. 2002. "Sex Radicalism, and Political Agency", *Feminist Disability Studies* 14 (3): 33–57.

Zugaza, Uxue. 2020. "Apuntes críticos sobre las dinámicas de institucionalización de la interseccionalidad", en *Revista Internacional de Sociología* 78 (1): 1–7.

1 Escena de intersecciones: teatro y danza

David Navarro Juan
Universidad Carlos III de Madrid / ReDiArt-XXI

“Bailar el embarazo”: cuerpo y capacidad en el espectáculo *Grito pelao* (2018) de Rocío Molina[1]

Abstract: *Grito pelao* (2018) is a scenic work created around of the pregnant body of its protagonist, the contemporary flamenco dancer Rocío Molina Cruz, widely awarded. On stage, Molina is accompanied by her real mother (an old woman with no professional experience in dance) and the singer Sílvia Pérez Cruz. This article analyzes the role of “body diversity” in the play (body languages, images of the non-normative body…) and, particularly, the problems related to “capability”. What “abilities” do the performing arts require and what do they not? What does a “limit” mean in the context of artistic creation? *Grito pelao* does not involve any person with a disability; however, it may contribute to rethink the division between the inclusive and non-inclusive arts and practices. This play offers valuable lessons useful for the inclusive arts in the same way it could have gained extraordinary learning from this field: techniques, strategies, and perspectives that are sometimes, after all, not even that different from those we are used to finding in general contemporary performing arts.

Keywords: performing arts, pregnancy, disability, Rocío Molina, *Grito pelao*

Palabras clave: artes escénicas, embarazo, discapacidad, Rocío Molina, *Grito pelao*

1 Introducción: el espectáculo *Grito pelao* (2018) de Rocío Molina

Rocío Molina Cruz (Málaga, 1984) ‒galardonada, entre otras distinciones, con el Premio Nacional de Danza de España (2010) y, en dos ocasiones, con The UK National Dance Award (2016 y 2019)‒ es una de las coreógrafas y bailaoras de flamenco contemporáneo más reconocidas del panorama español y con mayor proyección internacional, razón por la cual nos abstendremos aquí de realizar una revisión exhaustiva de su intensa trayectoria. Baste únicamente con recordar, brevemente, que la biografía artística de esta creadora se ha caracterizado

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

de manera muy reconocible por su interés en la investigación y la renovación de los códigos y los imaginarios tradicionales del flamenco, por su vocación transgresora respecto de determinadas convenciones (de género, estéticas…) y por la manera en la que en sus coreografías abraza diferentes disciplinas, rasgos todos ellos presentes en *Grito pelao*.

Estrenado en 2018, el espectáculo es una coproducción hispanofrancesa: del Festival Grec de Barcelona y la Bienal de Flamenco de Sevilla, por una parte, del Théâtre National de la Danse à Paris, el Théâtre de Nîmes y el Festival d'Avignon, en el que la obra se estrenó, por otra. Colaboraron también en este montaje el Festival Temporada Alta de Girona y los Teatros del Canal de Madrid. Desde el punto de vista creativo, *Grito pelao* es fruto no solo de la idea original y la labor de Rocío Molina, sino también de la decisiva intervención en el proyecto de figuras de la talla de Sílvia Pérez Cruz, cantante y compositora responsable, en esta ocasión, del concepto musical y la creación de las canciones originales;[2] de Carlos Marquerie, que viene acompañando a Molina en la puesta en escena, la dramaturgia, el espacio escénico y la iluminación de sus espectáculos desde 2009; y de la bailarina Elena Córdoba, como ayudante de dirección y coreografía.[3] En las manos de Pérez Cruz y de Marquerie recayó, además, la codirección artística, junto a la propia Molina, del espectáculo; un espectáculo en el que la danza y el canto resultan protagonistas, pero en el que la palabra hablada y escrita (proyectada), la interpretación actoral y los lenguajes escénicos ocupan un lugar destacado que en modo alguno puede considerarse marginal o meramente secundario, en tanto que desempeñan una función decisiva en la producción de significado.

El espectáculo tiene como tema la maternidad, toda vez que parte de la propia historia de Rocío Molina como mujer con el deseo de ser madre y la determinación de que ni su profesión, ni ser lesbiana, ni encontrarse soltera en ese

2 La colaboración artística entre Molina y Pérez Cruz había comenzado oficialmente un año antes, con la pieza *Impulsos* (Festival Temporada Alta de Girona, 2017), germen de *Grito pelao*, y continúa todavía: por ejemplo, en el videoclip de "El tango de la Vía Láctea" (2020), tema compuesto con motivo del espectáculo que nos ocupa y posteriormente recogido en el último álbum de la cantante.

3 Resto de la ficha artística: Eduardo Trassierra (composición flamenca y guitarra); Carlos Gárate (paisaje sonoro e intérprete de electrónica); Carlos Montfort (violín); José Manuel Ramos "Oruco" (compás); Antonio Serrano (diseño y materiales del espacio escénico, dirección técnica e iluminación); David Benito (animación, vídeo, proyecciones y maquinaria); Juan Casanovas y Javier Álvarez (sonido); María Agar Martínez (regiduría); Cecilia Molano, Esmeralda Días y Emilia Ecay (vestuario).

momento representen obstáculos insalvables. Si bien la obra se abre a consideraciones de carácter universal sobre la experiencia del embarazo y la relación entre madres e hijas, constituye un elemento destacado el hecho de que el relato de la bailaora pueda considerarse, en términos biográficos, real. Al representar su proceso de inseminación artificial y gestación, sus miedos, soledades e ilusiones, Molina difumina los límites entre la persona y la artista, lo íntimo y lo público, lo personal y lo político, en un ejercicio cercano a lo que en el ámbito del teatro contemporáneo ha tendido a denominarse dramaturgias del yo. Sin embargo, la tematización del cuerpo mismo –de su propio cuerpo– es, probablemente, la característica más importante de esta pieza. No en vano, *Grito pelao* es el espectáculo de una intérprete que se encuentra ya en el curso de un embarazo viable y que, estando encinta, decide bailar su experiencia y alumbrar una coreografía sobre su cuerpo, con su cuerpo. Así, la obra fue específica y exclusivamente diseñada para ser representada durante los meses de embarazo de Rocío Molina.

2 "Bailar el embarazo". Análisis del espectáculo

2.1 Presentación de lo real

Como acaba de referirse, en *Grito pelao* no nos encontramos ante la *representación* de un embarazo, sino que asistimos a la *presentación* de un embarazo *real*. El punto de partida no es, por tanto, la ausencia sobre el escenario de un cuerpo embarazado que sea preciso evocar en el público mediante dispositivos de cualquier índole (figurativos, simbólicos…), sino la mostración de uno ya existente. De manera análoga a las indagaciones de algunas de las tendencias rupturistas de las artes escénicas contemporáneas, en diálogo estrecho con el ámbito de la *performance*, la intérprete no *imita* aquí –no, al menos, en lo que respecta al embarazo– una realidad distinta de sí misma ni trata de generar, en este sentido, ninguna clase de ilusión. Este planteamiento, que naturalmente condiciona de manera íntegra la producción del espectáculo tal y como se nos aparece (diseño, ensayos, ejecución), entraña consecuencias no menos decisivas para su recepción por parte del espectador. Huelga decir, en este caso, que los efectos generados por una intérprete realmente embarazada son, en muchos sentidos, distintos de los que se derivan de una representación *ficcional* del embarazo.

Tener conocimiento de que concurren en un intérprete determinadas condiciones de realidad material, corporal, es una circunstancia que afecta de manera irremediable a la experiencia del público. Pertenecen, sin duda, a órdenes distintos del arte escénico aquellas funciones en las que, por ejemplo, se "finge" una agresión o se "simula" el cansancio de un personaje que aparentemente hace su entrada en escena tras un largo día de viaje y aquellas otras que realmente

someten el cuerpo del intérprete a una tensión, un esfuerzo, una violencia. La persona que asiste a esta última clase de espectáculos –piénsese en ejercicios no figurados de autolesión, o en ocasiones en que la duración o la exigencia física de una práctica escénica conduce a quien la ejecuta hasta el límite de sus fuerzas, de su capacidad para soportar el dolor, para mantenerse en pie, etc.– experimenta, habitualmente, reacciones intensas e igualmente físicas, además de emocionales e intelectuales. En el caso de *Grito pelao*, y pese a que ninguna de las coreografías implicase riesgos para la salud de la gestante, la realidad del embarazo –la abultada tripa de Molina permanece prácticamente siempre a la vista– interviene de manera concluyente en la percepción del desempeño dancístico de la bailaora, a la que el espectador observa trabajar –en ocasiones, vehementemente– partiendo de una modalidad corporal muy distinta de la acostumbrada.

Por otra parte, reviste también la mayor importancia el hecho de que Rocío Molina decidiese que en esta ocasión habría de acompañarla sobre el escenario –además de Sílvia Pérez Cruz y del equipo de músicos– su propia madre, Lola Cruz, una mujer sexagenaria sin experiencia profesional en el mundo del espectáculo. Se trata de otra *presencia* cuya realidad, tanto en un sentido corporal como desde el punto de vista de su relación con Molina, resulta particularmente expresiva. Considérese, en primer lugar, que su edad y condición de *amateur* de la danza –atributos que de alguna manera remiten también, como el propio embarazo, al espectro de la capacidad– son factores tan decisivos para la apreciación de los números en que interviene como las propias coreografías que interpreta, en solitario y junto a su hija. En segundo lugar, que Molina actúe frente a, o acompañada de, quien el espectador sabe que es, también fuera del escenario, su madre es un hecho que contribuye de manera específica a la generación de la red de significados de la obra.

En todo caso, es evidente que sobre el escenario el orden literal de la representación convive y se relaciona indefectiblemente con el simbólico. Como señala el profesor Julio Checa:

> A las dificultades inherentes para decodificar de manera unívoca cualquier dispositivo representacional, las artes escénicas añaden unos modelos de especificidad que descansan, fundamentalmente, en la riqueza significativa de la semiosis teatral, capaz de provocar muy diferentes producciones de sentido a partir de la presencia simultánea de signos y códigos ofrecidos a la mirada de un público en un tiempo y un espacio compartidos. (Checa/Hartwig 2018: 27)

Al considerar un espectáculo como el que nos ocupa, podríamos preguntarnos tanto si hubiese sido posible que las aludidas características particulares de Rocío Molina y de Lola Cruz resultasen indiferentes a la recepción e interpretación por parte del público como si, a la inversa, las realidades *presentadas*

son acaso incompatibles con su consideración como signos. La respuesta es en ambos casos negativa. Por ejemplo, sería difícil sostener que en *Grito pelao* las intérpretes Rocío Molina y Lola Cruz no encarnan también –incluso involuntariamente– las figuras de la madre y de la hija (e hija que deviene madre) en un sentido que trasciende su propia particularidad. Y precisamente por ello, es fácil suponer que muchas de las personas que asistieran al espectáculo experimentarían que sobre las tablas no solo se encontraban mujeres *como ellas*, sino, de alguna manera, *ellas mismas*. En el evento que tiene lugar en el escenario se encuentra potencialmente incorporado también el público.

2.2 Entre la ficción y el documental

Una lectura complementaria a la anterior es la que puede articularse en torno a las categorías de lo “ficcional” y lo “documental”, dos estrategias representacionales que, lejos de excluirse, la creación contemporánea ha tendido a reunir y combinar, tal y como puede observarse también en *Grito pelao*. Más arriba se subrayó la importancia de que Rocío Molina acudiese en este espectáculo a una historia íntima, al relato de un episodio de su propia vida. Ciertamente, y más allá del *documento* que constituye su propio cuerpo, su propio vientre, la artista se vale en esta representación de los códigos de formas de expresión como el diario o la confesión, dando testimonio de su vivencia personal.

En la segunda secuencia de la obra, tras un primer número coreográfico de Rocío Molina, entran en escena, además de los músicos, Sílvia Pérez Cruz y Lola Cruz, situándose cada una a un lado de la protagonista; en ese momento, se dirigen directamente al público:

LOLA CRUZ.– Soy Lola, la madre de Rocío.
ROCÍO MOLINA.– Y yo soy bailaora y boquerona. [A Lola Cruz] Y soy tu hija.
SÍLVIA PÉREZ CRUZ.– “Boquerona”, por si alguien no lo sabe, quiere decir “malagueña”.
LOLA CRUZ.– Mi hija Rocío está embarazada de una niña.
SÍLVIA PÉREZ CRUZ.– Está embarazada mediante un proceso de inseminación *in vitro*.
ROCÍO MOLINA.– Sola y, por lo tanto, madre soltera.
SÍLVIA PÉREZ CRUZ.– Rocío se quedó embarazada el 28 de marzo; o sea, que ahora, más o menos, está de unas… [A Rocío Molina] ¿Veintiséis, veinticinco semanas?
ROCÍO MOLINA.– […] Ya voy por veintiocho y media.
LOLA CRUZ.– Eso es… [A Rocío Molina] ¿Seis meses y medio, más o menos?
ROCÍO MOLINA.– Sí, de camino a siete.[4]

4 Este y los sucesivos fragmentos textuales son transcripciones del autor de este capítulo a partir de la grabación del espectáculo accesible en la Teatroteca (INAEM).

A lo largo de la obra, se intercalan las ocasiones en que las intérpretes comparten información autobiográfica, sea mediante el diálogo entre ellas ("¿Sabes, Sílvia, que sentí miedo al pensar en tener un hijo sola?") o, de nuevo, orientando su discurso hacia el espectador, acentuándose así la impresión de exposición. Es el caso, por ejemplo, del momento en el que Molina rememora en voz alta lo que parece ser un fragmento de su diario íntimo para, a continuación, ahondar en la experiencia de aquellos días:

> ROCÍO MOLINA.– 28 de marzo: Hoy, y es que hoy es hoy. Hoy es el día de mi inseminación. Y he preparado una *playlist* para que bailemos juntos y quieras quedarte conmigo para siempre. También he preparado el traje rojo de flores, quiero llevar mi pelo suelto y los labios, bien pintados de rojo.
> Veinticinco días antes estaba en el Teatro Central, en Sevilla, a pocos minutos de comenzar mi última función de la temporada y sin poder parar de llorar. Y es que ese día creía que no sería capaz de amar a mi hijo más de lo que amo a mi baile; y deseaba que otro cuerpo me parase, porque yo no sabía cómo hacerlo. Lloraba por amor, por cansancio, agotamiento, por pasión, emoción, dolor, melancolía… Pero, realmente, porque creía que ese día perdería mi baile para siempre y que sería mi última función.

Por su parte, sobre Sílvia Pérez Cruz recae probablemente el mayor peso ficcional de la obra, en tanto en cuanto la cantante sí llega a encarnar, con la letra de sus canciones y también en un sentido cercano a lo actoral, distintos personajes que, aunque ambiguos, completan la escenificación de los motivos que se abordan. No obstante, también ella participa de las estrategias de cariz documental que recorren la pieza y que la aproximan, como se dijo en la introducción, a la corriente de las dramaturgias del yo. Así, algunos minutos después de haber interpretado una versión musicada del poema "For a Fatherless Son", de Sylvia Plath, Pérez Cruz se desplaza hasta la parte frontal del escenario y declara:

> Yo tengo una hija de diez años. Me quedé embarazada cuando tenía veinticuatro años, pero Lola no quiso nacer hasta que cumplí los veinticinco. Rompí aguas el día de mi cumpleaños, el 15 de febrero. Estaba en casa de mi madre y me habían traído una tarta que me encanta, *lemon pie*, y no la pude probar. […] Fuimos al hospital, pero Lola no quiso salir hasta tres días más tarde. El primer día y medio no tenía dolores, no pasó nada, estábamos esperando. Pero al final del segundo día empezaron las contracciones. Lola nació al cabo de dieciocho horas de contracciones, el 18 de febrero del 2008. Cuando empezaron las contracciones, me acuerdo: había un pasillo, largo y gris; no sé si era gris ni largo, pero hoy lo recuerdo así. Cuando me vino el primer dolor, dejé caer todo mi peso sobre mi amigo Alfred, que me estaba acompañado. Lo abracé y dejé pasar el primer dolor.

Si bien es posible comprobar que al menos parte de este relato se corresponde con la realidad personal de la artista, es interesante también notar la manera en la

que la puesta en duda de alguno de sus propios recuerdos delata el más que probable parentesco de *Grito pelao* con el género de la “autoficción”. Por lo demás, este parlamento de Pérez Cruz en torno a su propio parto confirma el interés del espectáculo por situar en el centro de la atención facetas de la experiencia humana habitualmente poco representadas.

2.3 Imágenes y visibilidad

Como se desprende de cuanto hasta aquí se ha dicho, *Grito pelao* es una obra atravesada, entre otros casos de visibilización, por el propósito de mostrar el cuerpo de una mujer embarazada, esto es, un tipo de cuerpo aparentemente *impropio* en el contexto de un espectáculo profesional de danza; una variedad corporal que, en principio, no esperamos encontrar ejecutando una coreografía y que, por tanto, rebasa nuestras expectativas. Así las cosas, la mera decisión de ocupar un espacio como el escenario implica el desafío de determinadas convenciones: ¿qué lugares y qué actividades corresponden a qué cuerpos? La pieza, que ahonda en esta problemática y explora con eficacia su potencial estético, no solo ofrece abundantes imágenes del cuerpo en movimiento de la encinta Rocío Molina, sino que aborda algunos otros confines de lo visible emparentados con este. Es el caso del desnudo completo de la intérprete hacia el final del espectáculo –momento en el que se recuesta junto a una bañera y, finalmente, se introduce en ella– y de las ocasiones en las que Molina adopta apariencias a las que en cierto sentido cabe calificar de *monstruosas*.

La figura del monstruo es –al menos en el sentido clásico– la de un cuerpo con al menos una de estas cualidades: híbrido, inarmónico, mudable. Característicamente, la mayoría de los monstruos de la mitología grecolatina son seres compuestos, conformados por elementos de distinta naturaleza. Se trata, por tanto, de formas paradójicas o contradictorias de unidad. De igualmente monstruosa ha solido tacharse la ausencia de proporción, el hecho de que las partes no guarden, entre sí ni con respecto al conjunto que componen, la debida disposición o correspondencia. A su vez, el cuerpo monstruoso suele resultar él mismo, o bien excesivo, o bien insuficiente. Finalmente, el monstruo es en ocasiones una criatura en transformación o que se transforma y, por ende, un ser que, al carecer de una forma delimitada, puede calificarse de confuso o desordenado. Precisamente por encarnar, en suma, la anomalía, la figura del monstruo, que causa asco o espanto, ilustra bien la medida de la norma, el límite de lo bueno y de lo bello. Poblar de monstruos un escenario, apartarlos de la sombra y arrojarlos bajo los focos, ante la mirada del público, constituye un ejercicio de definición –o redefinición– de lo humano.

En el marco de las corrientes de renovación de las artes escénicas contemporáneas, la revisión de los *freak shows* tradicionales ha tenido como resultado variados y valiosos hallazgos, que pasan por subvertir el sentido original de esta clase de espectáculos. Allí donde los sujetos de la diferencia corporal –por ejemplo, personas con malformaciones congénitas o mutaciones, entre otras condiciones, patologías y características– eran cosificados y "monstruosificados", exhibidos como rarezas vivientes que reafirmaban al público en su pretendida normalidad, la creación artística ha encontrado precisamente la posibilidad de cuestionar dicha norma y los valores y estructuras que la sustentan. Este planteamiento se encuentra presente en varias secuencias de *Grito pelao*, una obra en la que, por ejemplo, es posible contemplar a Rocío Molina "bailar su embarazo" e incluso evocar el momento del parto caracterizada como "mujer barbuda" (figura 1) o, en otros casos, adoptar formas y posturas (figura 2) que refuerzan el carácter ya de por sí *monstruoso* de su propio cuerpo embarazado: no unitario, desproporcionado, excesivo/insuficiente, cambiante, desconocido.



Fig. 1. "¿Estoy guapa?", pregunta Rocío Molina. "Guapísima", responde Sílvia Pérez Cruz. A continuación, ambas evocarán el momento del parto.



Fig. 2. Rocío Molina mientras Sílvia Pérez Cruz canta el tema "Grito pelao" y Lola Cruz teje en un lateral. A continuación, la bailaora descubrirá su vientre.

En cualquier caso, el hecho de trabajar con un cuerpo considerado como inadecuado no representa una novedad en la trayectoria de Rocío Molina, que, según ha relatado en diferentes ocasiones, se vio siempre obligada a contravenir las reglas de quienes le aseguraban que no contaba con el aspecto ni con el perfil físico requeridos. Resultan especialmente elocuentes declaraciones como las recogidas en este artículo de 2018 en el periódico *El País*:

> A los siete [Molina] ya sabía que quería ser profesional. Sentía que la danza para ella no era un juego, que se concentraba demasiado. Al cumplir los 13 quiso dar un paso más e ingresar en el Real Conservatorio de Danza de Madrid. Pero desde el Conservatorio de Málaga, donde estudiaba, le advirtieron de que su físico no iba a dar el perfil: "Estaba más anchota, me pilló en pleno desarrollo. Me llevaron al endocrino porque decían que así no podría bailar. Que no me iban a aceptar en las pruebas. Fue muy duro. Siempre he tenido que luchar contra no dar el perfil". Pero Molina pasó las pruebas y a los 17 finalizó sus estudios con matrícula de honor. "Al final ha resultado ser una ventaja. Como me veía diferente a las demás, empecé a sofisticarme. Me movía una fuerza mayor, y eso ha marcado mi trayectoria. He crecido a base de esforzarme más que otras bailaoras. Por ejemplo, a mí las rodillas, por mi musculatura, no se me estiran de la misma forma. O me cuesta mucho mover la cadera en círculos, como las mujeres. Todo esto me hizo creer mucho más en mí y pensar: 'Vale, yo no tengo esto, pero voy a desarrollar algo más fuerte: una personalidad propia' ". (López 2018)

2.4 Límites y posibilidades

Como se ha comprobado, la anterior cita recoge, casi bajo la forma de una mera anécdota, algunas ideas de la mayor relevancia en relación con el objeto de estudio del presente volumen. En efecto, la artista malagueña reseña, en esa y otras ocasiones, la manera en la que, a ojos de los entendidos, su condición física desaconsejaba persistir en el empeño de dedicarse profesionalmente al ámbito de la danza: el suyo, no se correspondía con "el perfil"; "así" -rememora Molina- "no podría bailar". Sus declaraciones a propósito de la ambigüedad de la *desventaja*, y del tener o no tener, son igualmente significativas. Las diferencias que se observaban en ella y que amenazaba con sepultar sus posibilidades como bailaora -por ejemplo, los *límites* en las rodillas o en la cadera- resultaron, desde el momento en el que varió su perspectiva, un eficiente punto de apoyo en la tarea de consecución del valor artístico; una nueva forma de valor que requeriría para su medición de parámetros también originales.

Grito pelao, por su parte, es el espectáculo de una intérprete y coreógrafa virtuosa y reconocida, entre otros méritos, por la energía explosiva de sus piezas y por la exploración de los extremos físicos; una creadora atlética que, como preparación para su anterior trabajo, *Caída del cielo* (Chaillot, 2016), ensayaba siete horas al día tras haber salido a correr durante una hora de entrenamiento previo; una bailaora que, como se ha dicho, decide quedarse embarazada. Hablamos, por tanto, de una persona que, acostumbrada a contar con un cuerpo que vehiculiza hábilmente su voluntad, pasa a habitar un cuerpo al que puede "pedir" cada vez menos cosas o que progresivamente "demanda" más cosas de ella. Esta nueva situación pudo haber conducido a Rocío Molina a apartarse de los escenarios, al menos temporalmente -y quién sabe en el caso de cuántas mujeres, ya definitivamente-; sin embargo, la artista decide una vez más preguntarse por la naturaleza de los *límites* y encuentra el modo de reinterpretarlos en términos de *posibilidad*.

Entendemos que, como por lo general cualquier otro profesional de la escena, Rocío Molina había aprendido a producir valor artístico a partir del umbral de posibilidades que una determinada condición física ofrece a quien es precisamente capaz de valerse de ella, de esa herramienta. ¿Qué ocurre, entonces, cuando se ha perdido dicho instrumento? Quizás, puede pensarse que se trata de un interrogante similar al siguiente: ¿Qué efectividad, atractivo o espectáculo cabría esperar de un futbolista de élite al que se arrojase al campo tras un año postrado en la cama por enfermedad? "Así" -podría opinar ese hipotético jugador, o pudo haber pensado Molina- "yo no puedo". Y, ciertamente, en el contexto de un paradigma escénico dominado por el apego al virtuosismo convencional,

una respuesta como esa no resultaría en modo alguno difícil de imaginar. *Grito pelao*, sin embargo, es un ejemplo palpable de que en el espacio de las artes existe una auténtica pluralidad de maneras de *validez*, de saber hacer, de producir valor, de poder. En el caso de las artes escénicas, adquiere el máximo relieve la cuestión de los *cuerpos otros* y del potencial que estos pueden o no llegar a desplegar dependiendo de los sistemas de producción y valoración que se establezcan.

Su embarazo significó para una creadora como Rocío Molina la oportunidad de investigar e innovar, trabajando –como cualquier artista– a partir de los recursos disponibles, con imaginación y libertad. Considérese, además, hasta qué punto la evolución del embarazo a lo largo de los nueve meses de gestación puede condicionar los ensayos y las actuaciones de un espectáculo al que, en este sentido, es imprescindible atender para su análisis desde las lógicas del proceso en curso. Por lo demás, y según ella misma ha destacado, esta vez se trataba de descubrir nuevas formas de sensibilidad, de encontrar alternativas a la preponderancia del movimiento más enérgico –el gesto, la quietud…– y de escuchar y acompañar las propias dinámicas del cuerpo.

> Rocío Molina: […] J'avais besoin de lever le pied, de m'arrêter; d'un point de vue artistique, je n'éprouvais plus de satisfaction à continuer à montrer ma force, ma résistance, ma virtuosité; tout cela n'a plus de sens à mes yeux, cela ne me comble plus. Est venu le moment de la quiétude, le moment de découvrir que la force est ailleurs et qu'elle naît d'une autre sensibilité. Stopper mon corps est le plus grand défi que j'aie jamais eu à relever. (Cossu 2018)

A tenor de lo dicho, no sorprenderá si se afirma que entre los momentos más sugestivos del espectáculo se cuentan algunos que tienen lugar estando la intérprete sentada en una silla, tumbada en un pequeño estanque con agua o de rodillas en el suelo, así como arrastrándose y revolviéndose a ras del escenario.

Mención aparte merecería el hecho de que una noción expandida de la *adaptación* coreográfica propiciase también la incorporación sobre el escenario de la madre de Rocío Molina, Lola Cruz, mujer sexagenaria, como ya se dijo, sin ninguna formación artística previa. Cruz carecía, por lo tanto, del tipo de *habilidades* que, por lo general, desearíamos o esperaríamos encontrar en el contexto de un espectáculo profesional de danza. Pese a ello, el interés de su presencia no se reduce a los factores de realidad/significado a los que más arriba se hizo referencia. Así como Molina llega a cantar una nana hacia el final de la pieza, y de la misma manera en la que Sílvia Pérez Cruz se introduce en el ámbito de lo performativo y de la danza estática, Lola Cruz baila y, al hacerlo, confirma la posibilidad de una belleza alejada de la norma y los convencionalismos, también en los grandes teatros. Además de interpretar en solitario los pasos aprendidos y

practicados, la observamos también junto a Molina: como su pareja de baile, en alguna ocasión; a cierta distancia, pero ejecutando simultáneamente la misma coreografía que ella en lugares distintos del escenario, en otra. Las diferencias entre madre e hija son más que evidentes y, por supuesto, en ningún caso se ha procurado disimularlas; antes bien, es el diálogo entre ambas formas de danza el que produce una experiencia estética singular.

3 Conclusiones

3.1 Cuerpos y capacidades

Que el embarazo o el amateurismo sean condiciones que, como ya se ha observado, interfieren en la percepción de un espectáculo dancístico, o que la presencia de los correspondientes cuerpos pueda considerarse disruptiva, son hechos que nos invitan a preguntarnos por la modalidad corporal a la que acaso pudiéramos considerar *neutra*: esa que no se interpondría entre el espectador y la práctica escénica; esa a la que, en este sentido, podría considerarse "transparente" y que no sería depositaria de ninguna carga semántica añadida. En el contexto que nos ocupa, es admisible pensar que dicha modalidad encontraría su fundamentación tanto en una determinada *normalidad* de la apariencia como en alguna clase de *aptitud*, habitualmente obtenida tras un proceso de capacitación profesional. En relación con este segundo aspecto, merece la pena insistir, primero, en la naturaleza no connatural, sino adquirida de la competencia en cuestión; segundo, en lo ajena que por lo general resulta la dicha eficacia física a la realidad de cualquier cuerpo medio –considerado o no discapacitado– y, por tanto, en lo poco que ella tiene de *normal*.

Por otra parte, es importante recordar que la capacidad no se da en términos absolutos, sino intrínsecamente relativos: se es –o no se es– capaz *de algo*. A su vez, por supuesto, dicha capacidad se ve siempre afectada por un conjunto de circunstancias: se es –o no se es– capaz de algo *en función de* las condiciones que se den para ello o de los recursos con los que se cuente a tal efecto. En el caso que nos ocupa, diríamos igualmente que poder o no desempeñar una labor artística depende tanto de la definición de dicha labor y del medio en el que esta deba producirse como del propio sujeto. Tendemos, pese a ello, a considerar que la *incapacidad* –y la *discapacidad*– residen de manera esencial y determinante en los individuos y naturalizamos la expulsión por parte del sistema –en este caso el artístico y escénico– de aquellas personas que no se corresponden con el modelo previsto, en lugar de ponderar la idoneidad de dicho sistema, examinar sus límites e indagar en las alternativas al mismo. Se

incurre, por tanto, en una concepción "negativa" de la valía artística: basada en la identificación no de la potencialidad, sino de la carencia con respecto al eje referencial.

Más arriba ha podido observarse, tomando como ejemplo el espectáculo de Rocío Molina, que el escenario es, sin embargo, un terreno particularmente fértil en lo que se refiere a la articulación o implementación de paradigmas estéticos originales, razón por la cual no debería darse por entendido, ni considerarse definitivamente delimitado, lo que "capacidad" significa en el marco de la actividad teatral, dancística o performativa. Antes bien, hemos de considerar que la inestabilidad propia de esta cualidad se intensifica en un espacio, como el de la escena, presidido por normas específicas y códigos propios y variables. Partiendo de esta excepcionalidad, las corrientes de renovación de las artes escénicas han tendido precisamente a ensanchar el margen de posibilidades interpretativas y, con ello, a inaugurar nuevas formas de aptitud. Este horizonte ha favorecido que una artista embarazada, una bailarina aficionada o una persona con discapacidad, convencionalmente *incapacitadas* todas ellas para el espectáculo profesional, dejen de quedar excluidas a causa de lo que no pueden hacer, o de lo que no hacen "bien", para pasar, por el contrario, a servirse del talento que sí está en su mano desenvolver y ofrecer.

Desde el punto de vista del cuerpo –aunque no solo–, cualquier artista trabaja con el umbral de posibilidades de que dispone y con las habilidades que es capaz de alcanzar, sentido en el que la especificidad de una categoría como la de la "discapacidad" –operante en los ámbitos médico, social, etc.– parece hasta cierto punto atenuarse. Por su parte, la idea del *límite*, consustancial a toda práctica artística, no resulta exenta de ambigüedad. Más arriba se aludió a algunas *desventajas* del cuerpo de Rocío Molina que la bailaora supo redefinir: si la norma variaba, lo que se aparecía como un obstáculo devenía mera diferencia o, incluso, ventaja. Asimismo, ha podido comprobarse cómo el espectáculo *Grito pelao* se debe, en buena medida, a la indagación *desde* el límite, *con* el límite; a la búsqueda que tiene su inicio allí donde parecía agotarse la posibilidad. Ni siquiera se trata, en todo en caso, de un procedimiento extraño en el mundo del arte, si se considera en cuántas ocasiones un creador ha optado por autoimponerse cierta clase de limitaciones a fin de ejercitarse, estimular su propia imaginación, abandonar los automatismos, etc. Otro tanto puede decirse del empleo novedoso y productivo de un elemento ya existente o considerado inútil: en la selección y combinación de recursos o materiales, y no en dichos recursos o materiales en sí, radica, no pocas veces, el valor o mérito artístico que apreciamos en una determinada obra.

3.2 Artes escénicas, diversidad y normalidad

Según ella misma ha expresado,[5] Rocío Molina padece cierto grado de dislexia, déficit de atención en la lectura y dificultad para memorizar palabras –no así movimientos ni emociones–. Ninguna de estas características –ni, desde luego, el hecho de quedarse embarazada– hace de ella una intérprete que se corresponda con la categoría de la "discapacidad", como tampoco ocurre con el resto de las integrantes del elenco. El espectáculo al que este texto se ha referido no puede, por tanto, considerarse un caso de "danza inclusiva". Sí se trata, sin embargo, de una pieza poco convencional de "flamenco diverso" o "no normativo" en la que, junto al compromiso de género, se lleva a cabo un trabajo novedoso relativo a la escala de capacidades corporales y de su potencial estético. Partiendo de esta afirmación, merece la pena reparar en cómo un análisis fundamentado no sobre categorías identitarias esencialistas, sino sobre prácticas artísticas, características físicas, imágenes, lenguajes, límites y posibilidades autoriza la consideración de *Grito pelao* como ejemplo de representación de la *diversidad corporal* e, incluso, de la *diversidad funcional* en un sentido amplio y no circunscrito a la discapacidad. En última instancia, podría llegar a afirmarse que se trata de un espectáculo que contribuye al cuestionamiento de la diferenciación entre *capacitado*, *incapacitado* y *discapacitado* en el marco del territorio artístico.

La conveniencia de emplear una expresión como la de "artes escénicas inclusivas" para nombrar aquellos espectáculos interpretados total o parcialmente por personas con discapacidad –en aras, por ejemplo, de la visibilidad y el reconocimiento de este colectivo–, en lugar de incluir estas producciones en el ámbito general de la creación artística y de los consiguientes circuitos de exhibición, no es una cuestión inequívoca o ajena al debate. En cualquier caso, aun conservando esta diferenciación es interesante comprobar la manera en la que una pieza como *Grito pelao* se nos aparece atravesada por procesos, aprendizajes y estrategias que son equivalentes a los que tienen o podrían tener lugar en el seno de las prácticas inclusivas y, a su vez, cómo dichos modos se corresponden con algunas de las tendencias generales de renovación de las artes escénicas. El análisis que en el presente capítulo se ha ofrecido del espectáculo apunta específicamente en algunas de estas direcciones.

En efecto, el interés por los ejercicios de *presentación* escénica de formas y de dinámicas corporales no figuradas, las tensiones entre la ficción y el documental, los dilemas relativos a la autorrepresentación, las indagaciones sobre lo *obsceno*,

5 Por ejemplo, en la charla y muestra de danza "Soy impura, soy danzaora" que Rocío Molina ofreció en 2017 en la plataforma TEDx Talks.

la atención a la dimensión procesual de la creación artística o la valoración de las alternativas al paradigma virtuosista son rasgos presentes en algunas de las prácticas escénicas contemporáneas y, al tiempo, vías de apertura para la incorporación a los escenarios profesionales de diferentes cuerpos y personas. En esta ocasión, nos hemos referido, por ejemplo, a la mostración no *representada* –desarrollo radical de ese *hic et nunc* definitorio de las artes de la escena– de las características particulares y las circunstancias de cada cuerpo como elemento nuclear de un espectáculo, así como a las correspondientes problemáticas de la recepción y la "semantización". Nos hemos preguntado también, en este sentido, por la capacidad expresiva y representativa de los cuerpos ajenos a la norma más allá de los valores documental y autotestimonial –posibilidades ficcionales, poéticas…– . De la misma manera, se ha aludido, en relación con la idea de lo monstruoso, a la revuelta de los márgenes contra la tiranía de la hegemonía visual, al cuestionamiento ético del orden estético platónico y a la correlación entre lo escénico y lo social: quiebra de expectativas y puesta en duda de las convenciones, concepción política del cuerpo, etc.

La perspectiva de la *diversidad funcional* –entendida esta expresión no como eufemismo, sino como verdadero ejercicio de reconsideración de la realidad designada– nos invita tanto a conceder a la discapacidad la atención específica que merece y requiere como a entender esta forma de *diferencia* en relación con otras y en el marco de los contextos correspondientes, así como a establecer las interpretaciones adecuadas. Es importante, por ejemplo, además de identificar y reconocer una determinada *diferencia*, valorar dónde y cuándo es necesario o merece la pena preservar la especificidad de dicha singularidad y en qué momentos o lugares puede llegar a resultar pertinente, por el contrario, prescindir de esa misma distinción, permitir que se diluya. A lo largo de estas páginas ha tratado de ilustrarse por qué algunas de las extensiones del campo de lo escénico constituyen, precisamente, uno de esos espacios en los que con mayor razón cabe abandonar las categorías estancas y, quizás, proceder a la suspensión de la dicotomía discapacitado-capacitado, en ambos sentidos: cuestionando el carácter absoluto de la *incapacidad* y de la *capacidad*. Es relevante el hecho de que un espectáculo como *Grito pelao* ofrezca enseñanzas valiosas que resultan extrapolables al ámbito de la creación inclusiva en la misma medida en la que podría haberse visto beneficiado por el saber hacer de las artes protagonizadas por personas con discapacidad. Desde el punto de vista de la recepción crítica y el análisis interpretativo, ha podido advertirse cómo una concepción horizontal de los cuerpos, los lenguajes, los límites y las habilidades revela que herramientas metodológicas y parámetros estético-políticos aparentemente exclusivos de los *Disability Studies* pueden resultar idóneos también en el estudio de la creación

escénica general. Se trata, según hemos observado, de un camino potencialmente muy fructífero y paralelo a otro: el que pasa por entender las prácticas artísticas inclusivas a la luz de la *normalidad* de las artes contemporáneas.

Bibliografía

Checa, Julio/Hartwig, Susanne (eds.). 2018. *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los* disability studies. Berlín: Peter Lang.

Compañía Rocío Molina. 2018. "*Grito pelao.* Dossier", en: rociomolina.net [03-06-2021].

Cossu, Francis. 2018. "Entrevista con Rocío Molina", en el Programa de Sala de *Grito pelao* correspondiente a su estreno en el Festival D'Avignon 72[e], en: https://festival-avignon.com/en/edition-2018/programme/grito-pelao-4867 [3-6-2021].

Hartwig, Susanne (ed.). 2020. *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*. Berlín: Peter Lang.

La sala, programa de RNE. 2018. "El 'Grito pelao' de Rocío Molina y Sílvia Pérez Cruz" (07-10-2018), en: https://www.rtve.es/alacarta/audios/la-sala/sala-grito-pelao-rocio-molina-silvia-perez-cruz-07-10-18/4775740/ [3-6-2021].

La sala, programa de RNE. 2017. "El 'Impulso' (y el arte) de Rocío Molina y Sílvia Pérez Cruz" (04-12-2017), en: https://www.rtve.es/alacarta/audios/la-sala/ls-web-rocio-molina-silvia-perez-cruz-2017-12-04t11-04-331901339/4344725/ [03-06-2021].

López Enano, Virginia. 2018. "Rocío Molina, la bailaora extrema que quiere ser madre y contarlo bailando", en *El País Semanal* (09-05-2018), en: https://elpais.com/elpais/2018/04/26/eps/1524750510_549523.html [3-6-2021].

Teatroteca (INAEM). 2018. Grabación de *Grito pelao* realizada en los Teatros del Canal de Madrid por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo, en: teatroteca.teatro.es [3-6-2021].

David Conte Imbert
Universidad Carlos III de Madrid / ReDiArt-XXI

Danza y diversidad funcional en el Hexágono: procesos de creación y enseñanza desde una perspectiva de género[1]

Abstract: This piece of research is an attempt at sketching a succinct landscape of inclusive dance companies in France, as well as examining some of their creative and pedagogical proposals from a gender perspective. In the first part, the different companies and associations run by women are discussed, following the chronological order in which they were created, as well as briefly analyzing what the defining characteristics of some of their choreographies and teaching practices are. This itinerary features the *Federation Nationale de Handidanse*, by Cécile Avio (Cambrai, 1994), *the Résonnance company*, by Marie-France Roy (Angers, 1996), *Au nom de la danse*, by Cécile Martinez (La Farlède, 2003), *DK -BEL* (Paris, 2004), in which the work of Corinne Faure-Grise and Sophie Bulbulyan should be highlighted, *Anqa* (*Danse avec les roues*), created by Isabelle Brunaud (Paris, 2005), *AIME* (*Association d'Individus en Mouvements Engagés*) by Julie Nioche (Nantes, 2007), *Danse Handicap*, by Laëtitia Davy (Laval, 2007), *Les chemins de la danse*, by Julie Lamoine (Paris, 2009), and *Des(équilibres)* , created by Magali Saby in 2017. In the second part, we bring this journey to a close with some theoretical reflections on the way in which these practices and teachings of inclusive dance could be interpreted or analyzed from a gender perspective, showing the singularity of the dancers with functional diversity, a vulnerability and exposure that necessarily involves us in the recomposition of collectivity.

Keywords: inclusive and postmodern dance, Contact Improvisation, disability, France, gender

Palabras clave: danza inclusiva y posmoderna, improvisación contacto, diversidad funcional, Francia, género

> *"Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers*
> *comme dans le délire des bals musettes*
> *et cet envers sera*
> *son véritable endroit."*
> *Antonin Artaud, Pour en finir avec le jugement de Dieu*

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

1 Introducción[2]

El presente texto se propone esbozar un breve paisaje de las compañías de danza inclusiva en Francia, país al que los propios franceses se refieren coloquialmente como el "hexágono" porque su territorio tiene un leve parecido con dicha figura geométrica, así como valorar y examinar algunas de las propuestas de creación y enseñanza que allí se llevan a cabo desde una perspectiva de género. En este sentido, y aunque el elenco hubiera podido ampliarse, nos limitaremos a compañías dirigidas y a espectáculos coreografiados por mujeres, que dicho sea de paso constituyen una abrumadora mayoría en este paisaje.

La razón por la que hemos elegido trabajar sobre Francia proviene, aparte de nuestra relativa familiaridad con lo que allí sucede, del considerable predominio que, en el campo de la danza inclusiva y en general en el ámbito de los estudios sobre la discapacidad, tiene el mundo anglosajón. Las compañías más conocidas, como *Axis*, *Dancing Wheels*, *Joint Forces*, *Amici*, *Common Ground*, *DV8*, *Stopgap Dance Company*, *CandoCo* o *Touchdown Dance*, bailarines célebres como Bill Shannon, Celeste Dandeker, Claire Cunningham o el recientemente fallecido David Toole, e incluso la mayoría de la bibliografía de referencia sobre la cuestión provienen del Reino Unido y de Estados Unidos, algo que podría extenderse al conjunto de los *disability studies*. Obviamente dicho predominio corresponde a una realidad, pero también cabe denunciar que, en un territorio destinado a ensalzar la diversidad, acabemos siendo víctimas de cierta colonialidad del saber que, desde posiciones hegemónicas, produce esta homogeneización del paisaje que aspiramos a matizar y enriquecer, para fomentar un conocimiento más variado y completo de lo que, en el marco europeo, constituye el mundo de la danza inclusiva.

Comenzaremos así por acotar una serie de precisiones terminológicas que, a pesar de lo dicho, partirán del anglicismo con el que en Francia se designa a las personas discapacitadas y con diversidad funcional, a saber el *handicap*. En francés, hablamos de *une personne handicapée* o, aún mejor, *en situation de handicap*. Se trata de una palabra que proviene del ámbito deportivo, y aunque se asocia habitualmente con el golf, viene originada en el mundo de la hípica (podría traducirse como "la mano en el sombrero", *hand in cap*), donde se añadía un peso a los mejores caballos o jinetes, o eventualmente se alargaba la distancia que tenían

2 Quería agradecer a Chloé Bernier, Riina Koivisto, Mariangela Siani y Philippe Mensah la inestimable ayuda e información que me han brindado para adentrarme en el mundo de la danza inclusiva en Francia, y su generosa disponibilidad a la hora de compartir su experiencia y conocimientos.

que recorrer. Lo interesante del término es que el hándicap recaía sobre los competidores más hábiles o dotados, pues el compensar la desventaja de partida en la competición obedecería a un principio de juego limpio, de armonización de las condiciones del espectáculo deportivo. Así, hablar de persona *en situation de handicap*, que es el término que progresivamente va imponiéndose en el léxico (de la misma forma que en español la expresión “diversidad funcional” sustituye poco a poco a “discapacidad”), indica que lo que consideramos una desventaja no es en absoluto una propiedad sustancial del individuo, sino algo fruto de un contexto.[3] Como lo dice Myriam Winance (2004: 227),

> l’intégration de la personne handicapée suppose son alignement sur le valide. Mais cet alignement n’est possible qu’à travers un “comme si” qui à la fois efface la différence et maintient l’écart. La notion de situation handicapante transforme la définition du handicap. Celui-ci n’est plus défini comme un écart à une norme de performances sociales, mais comme une rupture dans l’interaction ou dans les relations établies entre des humains et des non-humains. Avec cette définition, le handicap est d’emblée social, la personne handicapée est d’emblée prise dans les relations sociales. Mais, en même temps, ce que recouvre ce “social” n’est plus défini ou connu d’avance. Les acteurs s’interrogent à la fois sur le collectif, sur sa composition et sa délimitation, et sur les normes rendant possible la vie commune. Ce que signifie et ce qu’est (ou sera) “vivre comme les autres et parmi les autres” est à la fois interrogé et défini par les acteurs. Le “vivre ensemble” n’est pas défini d’avance. Il est à négocier et peut prendre différentes formes (…). La question de l’extension du collectif concerné par la situation de handicap est particulièrement cruciale : quelle étendue donner au collectif ?

A nuestro juicio, el adjetivo “inclusivo” que se recoge en la designación de danza inclusiva pone el acento en la dimensión colectiva del baile que se produce en la circunstancia del escenario. Por ello, cualquier baile, a partir del momento en que concierne el “estar juntos” de los cuerpos en la interacción de sus movimientos, resulta por definición inclusivo y no debería discriminar entre participantes con o sin diversidad funcional. Coincidimos con Marisa Brugarolas en valorar estas prácticas desde su dimensión artística y a la luz del tipo de representación que allí se escenifica, alejándonos del sesgo médico o terapéutico que ha impregnado

---

3 Por otro lado, si bien la expresión *personne en situation de handicap* nos parece fructífera para abrir otras posibilidades de representación y connotación de la discapacidad a partir del lenguaje, justo es decir que el término francés con que se designa a la persona “capacitada” (*personne valide*) abunda de forma diametralmente opuesta en la consolidación de los estereotipos y la normatividad de los cuerpos, oponiendo un bailarín “válido” a uno supuestamente “inválido” (*invalide*, que es el término con que se ha definido en la época moderna aquellas personas estigmatizadas como inútiles, y consideradas como un residuo inaprovechable de la maquinaria social).

durante mucho tiempo los acercamientos a la danza que incluían a personas con diversidad funcional. Asimismo, estimamos pertinente recalcar el carácter a la vez artificioso y necesario del adjetivo "inclusivo", pues si toda danza funciona mediante la inclusión de los cuerpos en un espacio común, se trata de una palabra redundante, pero también permite "nombrar y visibilizar lo que todavía no está generalizado, visibilizar las acciones de inclusión porque todavía no forman parte del imaginario político, educativo y social" (Brugarolas 2015: 50).[4]

Mas aunque en el presente recorrido prefiramos hablar de danza inclusiva frente a danza integrada, nos parece crucial evitar el término "discapacidad", por cuanto uno de los principales legados del mundo de la danza contemporánea (moderna o posmoderna) es haber ayudado a desterrar la normatividad del cuerpo hábil o virtuoso imperante en los siglos XVIII y XIX, y su historia es precisamente la de una asunción de la diversidad donde todo el mundo ha de poder bailar sin importar sus características corporales. Como lo escribe María Brozas Polo (2017: 168), "[el] estudio del juego que define la alteridad como concepto matriz en la danza desde principios de siglo XX nos permite aproximarnos a la utopía de la singularidad y la diferencia, vectores que, a su vez, se organizan y reorganizan en los múltiples marcos pedagógicos de la inclusión corporal". En esta línea, la danza inclusiva se nos antoja el lugar por excelencia donde alumbrar la diversidad de los cuerpos que, desde su diferencia, entran en relación con otros cuerpos.

2 Un (incompleto) elenco de prácticas y compañías

Una vez establecidas estas precisiones terminológicas, desgranaremos, por orden cronológico, las diferentes compañías, coreógrafas y profesoras dedicadas a la danza inclusiva en Francia, con el objetivo de mostrar y examinar sus diferentes métodos de creación y enseñanza. En este campo, la pionera es sin duda una

4 La tesis doctoral de Marisa Brugarolas, que sin duda constituye uno de los escasos trabajos de referencia que se han escrito sobre la danza inclusiva en nuestro país, recurre a la expresión danza integrada, por cuanto se trata muchas veces de prácticas que expanden o descentran los lenguajes artísticos, y donde los mecanismos de inclusión actuarían como paraguas de un tipo de danza más específico. Como las palabras no son inocentes en lo que connotan, se trata de una distinción compleja y sutil a la que Brugarolas dedica buen número de páginas, pero nosotros optaremos aquí por referirnos a la expresión más consolidada y por ello operativa de "danza inclusiva", sin obviar las precauciones esenciales que Susanne Hartwig establece con respecto a los conceptos de inclusión, integración y diferenciación (Hartwig 2020: 12–13).

bailarina originaria de Cambrai, Cécile Avio, que en 1992 desarrolla un método propio de enseñanza registrado como marca patentada, la "Méthode AVIO ®", y a partir de 1994 pone en marcha sus primeros talleres y espectáculos de lo que llama "Handidanse", que adquiere el estatuto de asociación en 1996 y será reconocida como *Fédération Nationale de Handidanse* en 2011. Por múltiples aspectos, sus actividades siguen vinculadas a una perspectiva médico-terapéutica del baile para personas con diversidad funcional, ofreciendo todo un elenco de cursos y módulos de formación para bailarines que desean dedicarse a la danza inclusiva y profesionales del sector sanitario y terapéutico, y que desembocan en un reconocimiento oficial que los acredita como profesores/as o animadores/as de "Handidanse Adaptée Inclusive". Aunque obviamente ofrece talleres de danza para personas con diversidad funcional, y desde el año 2012 organiza un concurso oficial que acoge bailarines *amateurs* a escala nacional, se trata de una institución con una clara vocación pedagógica, donde se practican todo tipo de bailes que no tienen forzosamente que ver con el mundo de la danza contemporánea. Su implantación territorial refleja la actividad incesante de su fundadora, condecorada con la Orden Nacional del Mérito en 2019. La asociación *H.E.L.P.* ("Harmonie de l'Expression Libre à travers la Personnalité"), fundada asimismo en 1996, posee centros en más de veinte departamentos, así como programas de formación en Montpellier, Rouen, Paris, Lille-Cambrai, Bruselas, y la isla de la Guadeloupe. Los encuentros anuales que organiza para personas con diversidad funcional, asociados al concurso promovido por la Federación, tienen lugar en tres sedes del territorio metropolitano (Lille-Cambrai, Montpellier y Rouen), dos sedes asociadas a los territorios de ultramar (islas de las Antillas y Guayana por un lado, islas del océano Índico como La Reunión y Mayotte por otro), así como una sede internacional en Bruselas. En resumen, la figura de Cécile Avio tal vez no represente una bailarina excepcional cuyos espectáculos ofrezcan un alto nivel de calidad, pero sin duda puede considerarse como una divulgadora y pedagoga que ha logrado en Francia un reconocimiento popular, mediático e institucional de la danza inclusiva, convirtiendo a lo largo de más de veinte años una pequeña asociación regional en una estructura con implantación en múltiples lugares de la geografía francesa.

La otra persona que podría considerarse como pionera en este campo, aunque sin duda no se muestre tan hiperactiva o "tentacular" como la señora Avio, se llama Marie-France Roy, que fundó en 1996 la compañía *Résonnance* en la ciudad de Angers. Procedente del mundo de la danza contemporánea, Marie-France Roy empezó a trabajar con bailarines de todas las edades, posteriormente acogió en su compañía a personas en silla de ruedas, y en los últimos tiempos sus espectáculos incluyen un buen elenco de bailarines con síndrome de Down

(lo que en Francia se designa más habitualmente con el término de trisomía). Como la mayoría de los profesionales de la danza, se dedica en buena medida a la formación y la docencia, y sus ámbitos de actuación abarcan el sector médico (gerontología, psiquiatría, ayuda hospitalaria) o social (monitores, educadores y trabajadores sociales, enseñanza pública, etc.), donde la danza inclusiva se ofrece como complemento para una formación oficial, pero también es una coreógrafa que dedica parte de su tiempo a la creación de espectáculos. Al respecto, resulta muy interesante el documental realizado en 2015 por Bertrand Guerry et Thibaut Ras y producido por la cadena de televisión France 3, titulado *Je suis bien je vole…*, que recorre el proceso de creación del espectáculo *Duos côté jardin et côté cour*, estrenado el 27 de noviembre de 2014 en el *Grand Théâtre d'Angers*, es decir en el principal escenario de la ciudad. Allí podemos constatar que la actividad de la compañía *Résonnance* no es únicamente de orden terapéutico, considerando también que cualquier práctica artística, en la medida en que involucra un descubrimiento propio y ajeno (que, en el caso de la danza, tiene que ver con el cuerpo, el espacio y el ritmo del movimiento), "desborda sobre la vida", como lo dice una de las bailarinas, y que en este sentido sería reductor limitar el proceso de creación al instante clausurado del espectáculo (al resultado de la obra). El método de formación y enseñanza de Marie-France Roy se inspira claramente en la tradición de la danza contemporánea, al renunciar al perfeccionamiento de una técnica determinada para, partiendo de los gestos y objetos de la vida cotidiana, lograr una gestualidad propia. Asimismo, la noción de dúo incide en la relación con el otro, articulando un juego (un vaivén) entre la exterioridad y la interioridad[5] que, partiendo de los mecanismos de la improvisación,[6] logra tejer

5 El espectáculo *Duos côté jardin côté cour* elabora un juego de miradas volcadas, por un lado, hacia la propia pareja (interioridad), por otro, hacia el horizonte fuera de escena (exterioridad), aludiendo en su título a la configuración arquitectónica de los palacios a la francesa (los "hôtels" urbanos para las clases pudientes del XVII), donde la entrada principal era un patio frente al cuerpo principal del edificio que resaltaba su magnificencia, y que albergaba un espacio ajardinado en su parte trasera. El título supone así una metáfora que alude a la teatralidad de los espacios generados por la coreografía de las miradas.

6 La técnica de *Contact Improvisation* (CI), que se centra en el diálogo entre uno o más cuerpos, es uno de los estilos que más se han empleado en las coreografías de danza inclusiva o integrada, tal y como puede verse reflejado en la obra de referencia de Adam Benjamin (uno de los fundadores de *CandoCo*), *Making an Entrance* (2002), y en los trabajos de Ann Cooper Albright, que muestra cómo en la CI se dislocan los conceptos mismos de "capacidad" o "discapacidad": "Instead of privileging an ideal type of body or movement style, Contact Improvisation privileges a willingness to take physical and

una partitura de conjunto partiendo del movimiento individual. Como lo dice el padre de Victoire Charlery, la joven bailarina que pronuncia la frase que da título al documental, el descubrimiento del cuerpo propio se genera comprendiendo hasta qué punto la relación con el cuerpo del otro es un "espaciamiento", mediante el "tacto que es al mismo tiempo una distancia".

El resto de compañías surgen todas con el cambio de milenio, comenzando por la asociación *Au Nom de la Danse*, fundada en 2003 por la bailarina y coreógrafa Cécile Martinez en el pueblo de La Farlède, situado en las cercanías de Toulon, en la región de Provenza-Alpes-Costa Azul, y que en 2013 se completará con la creación de la compañía de baile inclusivo *6e sens* para difundir sus actividades. La asociación de Cécile Martinez se dedica sobre todo a la formación y la enseñanza para grupos mixtos que abarcan personas con y sin diversidad funcional, produciendo pequeños espectáculos en diferentes salas y espacios polivalentes, pero lo llamativo radica, diríamos, en encontrar una asociación de este tipo ubicada en una localidad tan pequeña, lo que muestra una red de apoyo y difusión por parte de las administraciones municipales bastante extendida. También desarrolla un proyecto titulado *Fais danser la mer*, que recurre al medio acuático para desarrollar potencialidades y colaboraciones entre bailarines al liberarlos de las constricciones de la gravedad terrestre, idea que ha sido aprovechada por otra compañía, como veremos, para la creación de un espectáculo. Un documental producido por la cadena franco-alemana *Arte* y dirigido por Stéphanie Pillonca, *Laissez-moi aimer*,[7] ha seguido durante un año la vida de esta coreógrafa y de diferentes alumnos de la asociación. Una de ellas, Aurore, con xerodermia pigmentosa (personas que se conocen coloquialmente como "niños de la luna"), evoca al principio cómo el baile le ha permitido superar los problemas con respecto a su propia imagen, pues al bailar los espectadores se fijan principalmente en la belleza de su gestualidad y no tanto en su aspecto, idea que corrobora la propia Cécile Martinez al señalar que, mediante la danza inclusiva, las personas trascienden el estigma social que las considera ante todo como discapacitadas para ser vistas primero como bailarinas. Sin embargo, podría decirse, el documental aborda esta práctica artística de refilón para centrarse en la vida cotidiana de estos alumnos y su profesora, generando una suerte de "refuerzo positivo" que, si bien contribuye a la desestigmatización de la diversidad funcional y a

---

emotional risks, producing a certain psychic disorientation in which the seemingly stable categories of able and disabled become dislodged" (Albright 1997: 85).

7 Resulta curioso que el título se tradujera al alemán sustituyendo el reclamo de "dejadme amar" por el imperativo de "amadme" (*Liebt mich!*).

visibilizar sus circunstancias, relega la parte estética o creativa a un segundo plano. A pesar de que rehúye brindar cualquier tipo de explicación sobre las situaciones de diversidad para mostrar a las personas sin la mediación de una nomenclatura clínica, y que algunas de las perspectivas resultan poco frecuentes (no se expone a menudo la intimidad sentimental de parejas con diversidad funcional), el documental acaba generando esa narrativa compensatoria que introduce el baile como un mecanismo de superación y no tanto de expresión.

En 2004 se funda en Villiers-le-Bel, en el norte de la aglomeración parisina, la compañía *DK-BEL*, con el objetivo de difundir la práctica del baile entre los colectivos más desfavorecidos, y que a lo largo de su trayectoria ha estrenado numerosas creaciones dotadas de una calidad estética que la convierte en la más "profesional" de las compañías reseñadas hasta ahora. Su repertorio contiene las siguientes obras, de las cuales encontramos pequeños vídeos en su página web: *Comme unique* (2006), *Roue Cool* (2008), *La famille Zappapatamo* (2009), *Anamesa Mas* (2012), *Debout!* (2012), *Le débit* (2013), *Pame Paidia* (2013), *Drops of Breath* (2015), *En toutes confiances* (2016), *Le Joueur de Pihpoh* (2017), *Qafaz* (2017), *3000 and some…* (2018), *Mandis* (2018), *Sous mon aile* (2019), *In Peace* (2019), *VAÏ VAË, le défilé* (2020), y para finalizar *D-PaS!*, un espectáculo que están impulsando en pleno cierre del sector cultural que se ha impuesto sobre Francia en este año de pandemia. Seguramente debido a su arraigo en los suburbios del norte (que en París corresponden a la zona más desfavorecida de la *banlieue*), muchos de sus espectáculos recurren al lenguaje del hiphop y la danza urbana, que posee un enorme arraigo en el imaginario cultural y las audiencias del Hexágono. Paralelamente, el hilo temático de varios espectáculos guarda relación con la discriminación racial, el reconocimiento de la otredad o la problemática de la inmigración, los refugiados y la pobreza. Se trata de una compañía cuya labor no recae únicamente en la figura de una profesora o bailarina, sino que posee un equipo administrativo amplio y una red numerosa de patrocinadores. En su sección de coreografía, dos de las tres personas responsables son mujeres, Corinne Faure-Grise y Sophie Bulbulyan. Debido al origen de esta última, numerosas creaciones llevan nombres griegos e incluyen la participación de estructuras y compañías del país heleno, en particular la que se titula *Drops of Breath*. Debido a la compleja infraestructura requerida por el proyecto y a los medios materiales necesarios (un grupo franco-griego de quince bailarines, de los cuales tres con diversidad funcional), la creación se planteó en colaboración con la coreógrafa Apostolia Papadamaki (*Quasi Stellar*) y un equipo artístico griego y chipriota, e involucró el patrocinio de doce países y la participación del *Underwater Heart of the Mediterranean* promovido por la Unión Europea. Creemos importante que un proyecto de tal envergadura, independientemente de sus

logros artísticos, involucre una compañía de danza inclusiva como *DK-BEL*, y al mismo tiempo las posibilidades que el medio acuático ofrece para el desenvolvimiento de bailarines con diversidad funcional supone colocarlos en cierta "posición de igualdad" con respecto al resto, como si el mar representara el perfecto *handicap* para sustraernos a las leyes de la gravedad terrestre. En el pequeño reportaje emitido por la cadena France 3, Souad evoca cómo su discapacidad había sido originada por problemas durante el embarazo ("sa maladie venait du ventre de sa maman"), y que el hecho de bailar bajo el agua constituía un "renacimiento". El regreso a la dimensión intrauterina del mar implicaría una suerte de purificación o catarsis con respecto a los impedimentos de su vida cotidiana.

La compañía *Anqa*, inicialmente denominada *Danse avec les roues*, fue fundada en 2005 por la coreógrafa Isabelle Brunaud, y tiene su sede en el *18è arrondissement* de Paris (ciudad dividida en veinte distritos), aunque disemina sus actividades en múltiples lugares de la capital, siguiendo un estilo que se inserta de forma explícita en la tradición de la *Contact Improvisation* y de las ideas de Anna Halprin, figura clave de la danza posmoderna. En esta línea, *Anqa* concibe en parte coreografías que pudieran obedecer a la lógica tradicional del espectáculo, pero procura romper los límites del teatro o de los recintos cerrados para llevar sus intervenciones al espacio público de la urbe. El principio de la improvisación implica renunciar a la idea de que la creación artística ha de desembocar forzosamente en un resultado, haciendo hincapié en el proceso mismo del baile y en las diferencias y modificaciones que surgen en cada representación. De este modo, la peculiaridad de la compañía orbita en torno a la noción de *performance*. Por un lado, propone con una periodicidad mensual dos *jam*, la primera ubicada en el *Carreau du Temple*, antiguo mercado en el barrio del Marais reconvertido en recinto que acoge todo tipo de propuestas artísticas, la segunda en el *Palais de la Femme*, establecimiento que acoge y aloja a personas en situación de pobreza y exclusión social, y ofrece numerosos programas culturales y actividades de reinserción. En cada una de las *jam*, un artista invitado o miembros del colectivo *Anqa* orientan y encuadran sesiones de improvisación destinadas a todo tipo de público, fomentando el diálogo y la inclusión desde la singularidad de cada participante. Por otra parte, sus intervenciones en el espacio público pueden agruparse siguiendo dos ejes. El primero pone a prueba la accesibilidad del tejido urbano para personas con diversidad funcional, interrogando y revelando las diferentes "fracturas o contornos" del espacio (el proyecto denominado *Territoire*), la relación entre la naturaleza y la ciudad (*Nature et urbanité*), ocupando a través del baile diferentes lugares para transformarlos en un entorno imaginario o soñado en *Grand ensemble 1* (un parking se transforma en huerto, terreno de petanca, etc.), o bien reutilizando el mobiliario urbano para convertir

aquello que obstaculiza los desplazamientos en soporte para el baile (*Divers-cité*). El segundo eje de creación y búsqueda, que ha desembocado asimismo en la creación de varios espectáculos, se inspira en la obra de Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux* (2013), que a su vez alude a la obra poética de Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, y que interroga la relación entre el ser humano y el animal. En el proyecto *Le Vif et l'Éphémère*, el proceso de improvisación aspira a relacionarnos con nuestra parte salvaje, como algo negativo que suele asociarse con la violencia, para reintegrarlo y purgarlo mediante rituales colectivos ligados al baile. La pieza *Uma-Nima*, estrenada en 2017, también ha sido elaborada desde esa misma conexión, al preguntarse si para seguir siendo humanos resultaba necesario convertirse en animal. Por último, cabe mencionar la dimensión espontánea y algo lúdica que caracteriza las actividades de la compañía, como puede verse en el proyecto titulado *Square*, que documenta en varios vídeos una serie de intervenciones en los jardines de la alcaldía del *3è arrondissement*. No cabe duda de que la estética de la danza inclusiva reclama también romper las fronteras y divisiones que separan al bailarín de su entorno.

La siguiente compañía no podría ser considerada en exclusiva un espacio de danza inclusiva, aunque muchos de sus enfoques permitirían ubicarla en el campo de la danza integrada, por cuanto varios espectáculos se relacionan con los diferentes lenguajes de las artes escénicas, como el teatro o el circo, y plantea en sus proyectos colaboraciones con el ámbito hospitalario o universitario, mediante la creación de un diploma vinculado con la Universidad de París 8 denominado *Danse, éducation somatique et publics fragiles*, impulsado por la catedrática Isabelle Ginot. Se trata de la compañía *A.I.M.E.* (*Association d'Individus en Mouvements Engagés*, siglas que juegan como la conjugación del verbo amar), fundada en 2007 por la coreógrafa Julie Nioche, y ubicada en la ciudad de Nantes. Tras graduarse en el Conservatorio nacional superior de música y danza en París, Julie Nioche emprende estudios de psicología y osteopatía que impregnan el espíritu y las líneas de trabajo de su compañía. En efecto, *A.I.M.E.* incluye en su elenco a numerosos fisioterapeutas, osteópatas y psicomotricistas,[8] para convertir la danza en una suerte de "arte somático" (cabe destacar aquí su colaboración con Milena Gilabert, que lleva a cabo un proyecto de "geografía corporal"), no únicamente ligado a una visión terapéutica, sino que desemboca

8 En la actualidad, los psicomotricistas son los únicos profesionales cuyo título es reconocido oficialmente por el estado francés para la enseñanza de la danza terapia, cuya práctica sigue condicionando en gran medida el mundo de la danza inclusiva y su adscripción al sector médico y sanitario.

en una búsqueda y una reflexión en torno al tacto y al cuerpo como fundamento de sus coreografías, en correspondencia con esa "antropología de lo sensible y los sentidos" propugnada por David Le Breton (2007). Así, la deconstrucción y redefinición de lo corporal obedece a un planteamiento susceptible de entroncar plenamente con los postulados de la danza inclusiva, por cómo esta impugna la normatividad de los cuerpos para romper los estereotipos que afectan a la visión del sujeto con diversidad funcional.[9] Se trata además de la única compañía mencionada hasta hora cuyos trabajos se inscriben claramente en una perspectiva de género. Encontramos así la creación *XX* (2002, véase nota 15), *Matter* (2008), donde cuatro coreógrafas, vestidas con trajes de papel blanco que se deshilachan al contacto del agua, luchan, huyen y juegan con los roles asignados y heredados, en una puesta al desnudo donde se liberan de esta piel superficial, *Contes tordus* (2011), que "expone el enigma de la maternidad" a través de una mirada sobre el mundo de los cuentos infantiles, *Voleuse* (2012, nombre que significa al mismo tiempo ladrona y mujer que vuela), donde cuatro bailarinas elaboran su gestualidad entre las aspas de una gigantesca hélice a la que oponen una solidaria resistencia, y *Nos amours* (2016), que examina cómo las diferentes relaciones afectivas inscriben sus huellas en el cuerpo. Si nos atenemos a espectáculos que incluyan bailarines con diversidad funcional, hemos de mencionar *Los Sísifos*, un proyecto colectivo que desde 2003 se ha diseminado en más de 900 *performances* a lo largo del mundo y en diferentes escenarios (en 2012 tuvo lugar una de ellas con detenidas en la cárcel de Rouen), que propone un ejercicio de resistencia del cuerpo y ha trabajado en ocasiones con discapacitados cognitivos. Pero a mi entender, esta estética de la resistencia, la fragilidad y la vulnerabilidad convierte al final en irrelevante la naturaleza "mixta" de los elencos y el hecho de que no corresponda exactamente a una compañía de danza inclusiva, pues su finalidad, interrogando el lugar del cuerpo en la sociedad, es la de

9 Así lo indica en la nota que acompaña la presentación del espectáculo *XX*, en el que dos mujeres reinventan su cuerpo mediante objetos de naturaleza protésica: "The investment towards the body seems to reflect the relationship spent with the world. The feeling of possessing an unharmed body isn't obvious, we don't have a pre-conceived impression. To build one self an image of the body is to give shape to a most imprecise material. We construct it and deconstruct it perpetually. Each movement can be considered as a series of evolving internal images. Disintegrating and assembling the body with images. The question is to situate the paradox of the body: object of communication and closed in at the same time. The question is to play with multiple images associated to our body's visible one", en: http://www.individus-en-mouvements.com/en/spectacle/xx-34 [3-9-2021]

> produire un imaginaire délirant, créatif et gratuit autour du geste: une façon de s'opposer au contrôle social qui s'exerce sur les corps, en particulier ceux des publics dits fragiles que sont les enfants, les handicapés, les malades, ou les personnes âgées. Les pratiques développées sont ainsi indissociables d'une inquiétude de l'éthique du geste et du partage. (Ginot/Nioche/Mesager 2017: 40)

También en 2007 se abre otra asociación, esta vez sí claramente adscrita a la danza inclusiva, llamada *Danse Handicap* y establecida en Laval (Normandía). Su impulsora, la coreógrafa Laëtitia Davy, insiste en el hecho de que no se trata simplemente de una escuela de baile para personas "discapacitadas", sino un proyecto artístico y social que aspira a ampliar el lenguaje del cuerpo y a desarrollar la creatividad. Davy entra en contacto con el mundo de la diversidad funcional a raíz de su colaboración con la compañía *Art Zygote*, a la que recurrirá para plasmar en diferentes espectáculos el trabajo que se lleva a cabo en su asociación, y en 2017 fundará la compañía *Portraits*, que estrenará *Corpus Chorum* ese mismo año y su segunda creación, *Sur les traces d'Antigone ou l'acte d'exister*, en 2020. El ubicar su asociación como una actividad de naturaleza no terapéutica podría interpretarse como el síntoma de una superación que, a finales de la primera década del siglo XXI, va produciéndose con respecto al nexo entre la práctica de la danza para personas con diversidad funcional y los enfoques clínicos o psicológicos. Existe, como lo indica en una entrevista con el periódico *Ouest France*,[10] una especificidad de la práctica artística en relación con la diversidad funcional que permite una "superación de los bloqueos", renunciando a poner en un primer plano el obstáculo que supondría la discapacidad para fomentar y desarrollar las posibilidades de cada bailarín.

Dicho esto, *Les Chemins de la Danse*, creada por Julie Lamoine en 2009 en el tercer distrito parisino, sigue siendo una compañía enfocada en la danza terapia más que en la danza inclusiva. El recorrido de Julie Lamoine la lleva a interesarse,

---

10 "En fait, je ne me pose pas la question du handicap. Je les prends comme des personnes différentes de moi, mais pas des handicapés. Il faut s'adapter tout le temps. Ce qu'il y a de bien, c'est qu'on peut leur parler sans détour. Je leur demande de faire quelque chose avec leur corps. Et l'on voit ce qui se passe. Je travaille beaucoup avec les professionnels du monde médical. Ils sont parfois surpris de ce que je demande aux élèves! Certains sont lourdement handicapés, mais je leur fais confiance pour connaître leurs limites. Parfois, on leur demande un mouvement en psychomotricité, ils n'y arrivent pas… Mais au cours de danse, ils peuvent y parvenir. Le fait de ne pas être dans un cadre médical, mais artistique leur fait parfois tomber des blocages. Ils se sentent plus libres. Ces cours leur apportent évidemment quelque chose, mais j'insiste sur le fait que ce n'est pas de la danse thérapie" (Davy 2013).

desde su formación en danza contemporánea, por las estructuras psicocorporales y los mecanismos de desarrollo motor, entrando lógicamente en relación con las teorías del *Institute of Movement Studies* de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff, y con el mundo de la *Contact Improvisation*. Allí conoce a Isabelle Brunaud, con quien durante cinco años desarrollará proyectos y piezas destinadas a personas con diversidad funcional. Seguramente debido a ello, los enfoques y actividades de su compañía resultan bastante similares a los de *Anqa*, promoviendo el acceso al baile para todo tipo de personas y públicos, y desarrollando actividades pedagógicas y de mediación cultural para sectores desfavorecidos de la población. Algunos de sus espectáculos más llamativos se ubican también en el marco de la *performance*, como el proyecto *Shommes XY*, que realiza intervenciones en lugares públicos incluyendo algunos bailarines con síndrome de Down: el *square Emilie Chautemps*, el *Forum des Halles* y la esplanada del *Centro Pompidou*. Se trata de coreografías que parten de un sencillo caminar, donde los pasos permiten delimitar y reapropiarse del espacio, a partir de lo cual se produce un eco y respuesta entre los movimientos de cada bailarín, inspirados en parte del lenguaje de la danza urbana (el *Forum de Halles* es de hecho uno de los lugares típicos donde se reúnen en París grupos de jóvenes para practicar *breakdance*). Dicho esto, ninguna de las coreografías de *Les Chemins de la Danse* destaca por su originalidad o alta calidad artística, pero entendemos que la principal virtud de asociaciones de este tipo es la de enriquecer el tejido cultural, así como ofrecer espacios de encuentro y divulgación en torno a la danza.

El último ejemplo que reseñaremos es asimismo el único cuya fundadora es ella misma una persona discapacitada. Se trata de Magali Saby, parapléjica de nacimiento, que en 2017 crea la compañía *Dé(s)équilibres*, rebautizada en fechas recientes como *Be Together* debido a una coincidencia con el nombre de otra compañía, para compensar la falta de oportunidades a la que se enfrentan los bailarines con diversidad funcional. En este sentido el ejemplo de Magali Saby tal vez nos permita poner de relieve las insuficiencias que todavía se dan en Francia con respecto a la danza inclusiva. Seguramente el tejido de asociaciones se ha incrementado durante las últimas décadas, pero el marco de trabajo sigue muy ligado a la danza terapia, y por lo tanto privilegia un acercamiento más cercano a lo médico que a lo artístico. Cuando hablamos de compañías, hemos de notar que se trata de estructuras creadas para dar salida a los diferentes talleres y coreografías que se practican en el seno de las asociaciones, con una fuerte impronta *amateur*. La mayoría de coreógrafas o directoras son personas que, viniendo de la danza contemporánea, se acercan o "acogen" a personas con diversidad funcional, sin que de algún modo estas se conviertan en promotoras o protagonistas de las creaciones en las que participan. Pero Magali Saby, licenciada en Artes

del Espectáculo en la Universidad de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, es ante todo una bailarina que, convirtiendo su silla de ruedas en un instrumento, ha logrado recorrer escenarios de todo el mundo. Su trayectoria la ha obligado a romper diferentes barreras para lograr formarse y ejercer como tal, y la creación de su compañía fue algo cuyo objetivo era el de brindar acogida a diferentes bailarines con diversidad funcional que no hallaban salidas profesionales. Como lo dice en una entrevista con el *Jakarta Globe*,

> My role onstage is as a dancer, not a disabled person who dances. Yes, it is true that as a person with a disability, people will recognize me for my physical condition. However, that's not the key thing. To me, having that understanding is important, especially if we want to give legitimacy to artists, particularly to artists with disabilities. (Sarahtika 2017)

Estas reflexiones apuntan seguramente al problema con el que nos encontramos en la actualidad de cara a la participación de bailarines con diversidad funcional en compañías de danza, y que señalaba Marisa Brugarolas. El considerar a un bailarín con diversidad funcional simplemente como un artista no implica anular su diferencia, sus limitaciones o sus recursos propios, como si los mecanismos de inclusión o integración fueran a eliminar su singularidad, pero al mismo tiempo el propio campo de la danza inclusiva, al visibilizar la diversidad, también la encasilla en un espacio donde parece que hemos de apreciar las coreografías por lo que implican como superación de la discapacidad antes que por su valía estética.

3 Reflexiones teóricas en torno al género en la danza inclusiva

Por ello, completaremos este breve y sin duda incompleto recorrido[11] con algunas reflexiones teóricas acerca del modo en que estas prácticas y enseñanzas de danza inclusiva son susceptibles de interpretarse desde una perspectiva de

---

11 Sin duda no hemos sido capaces de abarcar, por falta de espacio e información, la totalidad de lugares donde se practica la danza inclusiva en Francia. Por completar brevemente estas lagunas, cabe señalar que, en la actualidad, cada conservatorio de danza cuenta con un/a profesor/a encargado/a especialmente de acoger a estudiantes con diversidad funcional, tal y como me relató Mariangela Siani, que ejerce dicha función en el conservatorio del distrito 12 de París. Por otra parte, hemos descartado voluntariamente espectáculos que habían sido coreografiados por hombres, y creaciones de danza inclusiva que tuvieron lugar en el ámbito de compañías no específicamente dedicadas a ello. Si tuviéramos que mencionar dos de los descartes con mayor calidad artística, convendría remitir a la creación de la compañía *Shōnen,* dirigida por Eric Minh Cuong Castaing, titulada *L'Âge d'Or*, así como a la coreografía de Mathilde Monnier, importante figura de la danza contemporánea que dirigió entre 1994 y 2019

género. En efecto, el acotar este listado a compañías o coreografías dirigidas por mujeres se revela como algo no forzosamente ligado al cuestionamiento que, desde el feminismo, se lleva a cabo en torno a los roles de género. Por un lado, cabe reconocer que, en la tradición occidental, y en particular en la codificación del ballet clásico, asistimos a una "expresión artística usada para la transmisión de valores y de roles *generizados* de hombres y de mujeres" (Fort i Marrugat 2015: 63). Este sistema de valores se verá impugnado con el surgimiento de la danza contemporánea, cuando figuras como Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Martha Graham o Doris Humphrey, entre otras, asumen labores de creación reservadas antaño a los hombres e interrogan en su práctica los roles hegemónicos inscritos en la corporalidad de los/as bailarines/as. Como lo señala Laurence Louppe (2011: 388), "[la] tarea de la modernidad en danza ha consistido igualmente en desjerarquizar constantemente los procesos, las partes del cuerpo, los espacios [abriendo] un espacio de exploración, de cuestionamiento de las jerarquías habituales, de planteamiento crítico tanto de lo real como de lo simbólico". Asimismo, el *Contact Improvisation*, impulsado por Steve Paxton en el Nueva York de los setenta, y uno de los estilos más empleados, como hemos podido constatar, en el lenguaje de la danza inclusiva, contribuye decisivamente a redefinir y transgredir las relaciones de poder en el seno del baile.[12] ¿Significa ello que la danza inclusiva, por cuanto inscribe la gran mayoría de sus prácticas en la tradición de la danza contemporánea y posmoderna,[13] lleva a cabo una reformulación de los roles de género?

En paralelo, cabe señalar que los principales teóricos y pensadores de la danza en el marco de los estudios sobre la discapacidad, aunque hayan abordado la cuestión del género, acaban subsumiéndola en sus planteamientos estéticos que,

---

el Centro coreográfico de Montpellier Languedoc-Roussillon, titulada *Bruit blanc [Autour de Marie-France]*, cuyo visionado nos parece altamente recomendable.

12 "En esta danza se rompe totalmente con los roles de género configurados en los *pas de deux* de la danza clásica y en gran medida prolongados en la danza moderna. Hombres y mujeres forman parte sin distinción de la experiencia de la danza así como de los procesos de creación, de enseñanza y de gestión de actividades. Por otra parte, el componente de fuerza del CI, una fuerza inseparable de la necesaria sensibilidad, ha constituido un estímulo para los hombres, tradicionalmente excluidos del modelo femenino imperante en la danza en nuestra cultura" (Brozas Polo 2013: 41).

13 Otra cosa sería examinar qué sucede cuando el lenguaje empleado procede de las danzas urbanas, teniendo en cuenta que el hip hop, el *breakdance*, el trap o el reguetón son estilo que, cabe sospechar, contribuyen precisamente a reforzar estos roles en la sociedad actual, aunque la cuestión resulta demasiado amplia y compleja para poder zanjarse en la limitada extensión del presente estudio.

como lo señala Kuppers (2004: 4), "seeks to acknowledge and subvert the structural position of 'disability' as a marker". En este sentido, si los *disability studies*, en su vertiente más ambiciosa, proponen una deconstrucción de las identidades, la confluencia susceptible de operarse con los estudios de género habrían de producir igualmente esta reformulación de los modelos heredados en torno al binomio masculino/femenino. El hecho de considerar las siguientes características, que hemos podido reseñar en la danza inclusiva, como algo procedente *de* o arraigado *en* la perspectiva de género podría en último término justificarse, pero a fin de cuentas obedecería a estas categorizaciones que la propia perspectiva aspira a subvertir o disolver.

La primera de tales características tiene que ver con la singularidad de unos cuerpos que Marie-France Roy, en el documental *Je suis bien je vole*…, califica, empleando el mismo término que Garland-Thomson (2009), de "extraordinarios". La danza inclusiva acarrea una ruptura con la normatividad que anhela una conformidad del bailarín con el modelo del cuerpo eficiente virtuoso, y se inscribe en "une recherche de la singularité qui reconnaît la différence, pas forcément comme point de départ ni comme propos chorégraphique, mais comme présente dans le processus artistique. Le corps handicapé est médium de la présence et de l'expression d'une personne singulière" (Perrin/Guerry 2013: 39). Por un lado, esta singularidad alumbra una diferencia entre los cuerpos que, de alguna forma, se halla en el corazón de los postulados de la danza contemporánea, donde frente a los procesos de homogeneización de las formas del ballet clásico, se despliega el baile como proceso de diferenciación y ahondamiento en la gestualidad propia. En la danza inclusiva, dicha singularidad se coloca muchas veces en un primer plano y supone, como dice Isabelle Brunaud, un "añadido" que dota al bailarín con diversidad funcional de una presencia escénica particular. Pero al mismo tiempo, y por otro lado, esta particularidad habría de desligarse de las antiguas pulsiones *voyeuristas* o morbosas que se recreaban en el espectáculo de los "monstruos de feria". Hablar de singularidad, en este caso, es algo que trasciende la visibilidad/invisibilidad del bailarín con diversidad funcional, acorde al estilo de danza que practican las compañías enumeradas, pues se trata de una presencia que pone de manifiesto la vulnerabilidad de lo común.[14]

14 Por ello, y en la medida en que nuestras capacidades corporales siempre son algo provisional y efímero, sujeto a la temporalidad de las personas abocadas a un deterioro imprevisible o a los vaivenes de su estado y habilidades físicas, Joshua Hall habla de "temporarily able-bodied" (TAB) para oponerlo al "disable body" (Hall 2017).

> On dit du handicapé qu'il a un handicap, il a donc quelque chose en plus… Et même s'il lui manque quelque chose (un sens, une fonction, une connexion…), ce manque est un plus, en tout cas le devient dans l'expression de la danse. Il nous emmène ailleurs, à la découverte de notre humanité –peut-être de l'essentiel–, d'une fragilité, d'une présence menacée, qui fait aussi partie de nous. En ce sens, il nous manque à tous quelque chose, et l'art en fait un plus. La gageure pour le danseur visiblement non handicapé est de rejoindre une qualité de présence juste, je dirais nue, à l'égal du danseur handicapé, mis à nu dans sa fragilité, car elle est visible et qu'il ne peut pas la masquer. C'est un travail pour un danseur que d'être perméable à sa vulnérabilité, un travail de dépouillement, pour rejoindre l'autre. (Brunaud 2007: 57)

La segunda característica habrá entonces de partir de las formas con que, en la danza inclusiva, la singularidad revela una vulnerabilidad y una desnudez que nos emparentan, como señalaba Myriam Winance cuando definía el *handicap* como una "ruptura de la interacción" que reclamaba una "recomposición de lo colectivo". La mayoría de las coreografías que hemos analizado se plantean desde una *performance* colectiva (esencial en la estética de la CI) que trabaja sobre los vínculos y la interacción entre los cuerpos. Las estrategias de descentramiento de las identidades propias de la danza inclusiva producen una diferencia que es a la vez una puesta en relación, la creación de un espacio común; allí la alteridad no supone un horizonte conceptual ajeno a la mismidad, sino algo que se toca y se revela en la superficie de la piel y las articulaciones.

Dicha articulación también nos recuerda que la danza es un arte cinético, sujeto al flujo del movimiento. Por ello una tercera característica nos permitiría pensar la diversidad funcional como algo dinámico y no estático, pues el bailarín se halla inmerso en un trabajo de confrontación y superación de sus propios límites. La *situation de handicap* se vuelve entonces algo productivo que, desde la evolución del cuerpo en escena, dibuja un horizonte de posibilidades e imaginarios corporales donde se desdibujan las fronteras que oponen "capacidad" y "discapacidad" en cuanto dimensiones estancas e impermeables. Como lo escribe Pierre Ancet (2001: 30),

> les capacités d'un individu ne peuvent être jugées closes, ni être cantonnées à ce qu'elles sont, encore moins à ce qu'elles sont supposées être socialement, ou dans l'état actuel des connaissances […] Il faut considérer qu'il y a toujours plus, qu'il aurait pu y avoir beaucoup plus en chaque humain si les conditions de son développement avaient été plus adaptées.

En este sentido, tales características pueden formar parte de las herramientas metodológicas propias de los estudios de género, pero solo en la medida que tales perspectivas aspiran, de la misma forma que a desdibujar o reformular los principios mismos del género, a subvertir la asignación de capacidades o

discapacidades como "marcadores identitarios". Sin duda una de las virtudes más necesarias que hallamos en estas diferentes compañías y asociaciones de danza inclusiva radica en su manera de concretar estos nuevos imaginarios corporales en una práctica creativa abierta a la transgresión y superación de todo tipo de límites, desde la plena conciencia y asunción de los mismos. En el mundo de la danza inclusiva, la emergencia de tales límites descubre un espacio común de precariedad, desnudez y fragilidad, y a la vez genera un tejido de contactos y relaciones, un territorio de acogida y reconocimiento.

Bibliografía

Albright, Ann Cooper. 1997. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown: Wesleyan University Press.

Ancet, Pierre. 2011. "Situation de handicap et normes sociales", *Le Carnet PSY* 158 (9): 29–31.

Bailly, Jean-Christophe. 2013. *Le parti pris des animaux*, Paris: Christian Bourgois.

Benjamin, Adam. 2002. *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Nondisabled Dancers*, New York: Routledge.

Brozas Polo, María Paz. 2013. "La accesibilidad en la danza Contact Improvisation", en: *Arte y Movimiento* 8: 33–44.

Brozas Polo, María. 2017. "Límites y posibilidades del cuerpo escénico en la danza moderna y posmoderna: ¿Un paradigma de inclusión?", en: Santiago Achucarro/Débora Di Domizio/Néstor Hernández (eds.), *Educación física: teorías y prácticas para los procesos de inclusión*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata: 155–172.

Brugarolas, Marisa. 2015. *El Cuerpo Plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Bellas Artes, Universitat Politécnica de València, Valencia.

Brunaud, Isabelle. 2007. "Le corps, la danse, le handicap…", en: *Vie Sociale et Traitements* 96 (4): 54–57.

Davy, Laëtitia. 2013. "Même en fauteuil roulant, on peut danser…" (entrevista de Solange Esteves), en: *Ouest France*, https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/laval-53000/meme-en-fauteuil-roulant-peut-danser-960108 [11-4-2021].

Fort i Marrugat, Oriol. 2015. "Cuando danza y género comparten escenario", en: *AusArt Journal for Research in Art* 3 (1): 54–65, www.ehu.es/ojs/index.php/ausart [12-4-2021].

Garland-Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies. Figuring physical Disability in American culture and Literature*, New York: Columbia University Press.

Ginot, Isabelle/Nioche, Julie/Mesager, Mélanie. 2017. "A.I.M.E., un laboratoire chorégraphique du sensible", *Culture et Recherche* 136: 40–41.

Hall, Joshua M. 2018. "Philosophy of dance and disability", en: *Philosophy Compass* 13 (12), https://doi.org/10.1111/phc3.12551 [12-4-2021].

Hartwig, Susanne. 2020. "Introducción: los mundos posibles y la inclusión de la diversidad funcional", en: Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin: Peter Lang: 9–19.

Kuppers, Petra. 2004. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*, New York: Routledge.

Le Breton, David. 2007. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Louppe, Laurence. 2011. *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Perrin, Claude/Guerry, Maëlle. 2013. "Danse et corps hors norme: une performance artistique de la vulnérabilité", en: *Ligeia. Dossiers sur l'art* 185–188: 37–44.

Sarahtika, Dhania. 2017. "French Artist Magali Saby Fights Stigma Towards Artists With Disabilities Through Theater", en: *Jakarta Globe*, https://jakartaglobe.id/culture/french-artist-magali-saby-fights-stigma-towards-artists-disabilities-theater/ [11-4-2021].

Winance, Myriam. 2004. "Handicap et normalisation. Analyse des transformations du rapport à la norme dans les institutions et les interactions", en: *Politix* 17 (66): 201–227.

Julio Enrique Checa Puerta
Universidad Carlos III de Madrid / ReDiArt-XXI

La creación escénica de María de los Ángeles Narváez, *la Niña de los Cupones*[1]

Abstract: This essay analyzes the stage productions of María de los Ángeles Narváez, *la Niña de los Cupones*, who has developed a relevant artistic career within contemporary flamenco art, highlighting the introduction of sign language as an expressive language, a resource that It has allowed her to contribute new codes and meanings, both from the aesthetic point of view and from the building of images, the claim of an alternative identity and the questioning of the stereotypes that frequently appear in a hegemonic way within the scenic productions.

Keywords: Inclusive Flamenco, Functional Diversity, Niña de los Cupones, Gender, Performing Arts

Palabras clave: Flamenco inclusivo, Diversidad Funcional, Género, Niña de los Cupones, Artes Escénicas

1 Introducción: género y diversidad funcional

A la escasez de trabajos que atiendan, de manera equilibrada, la encrucijada que conforman la diversidad funcional y el género, en particular dentro del ámbito del hispanismo, se suma la carencia de análisis que se interesen por las imágenes de la diversidad funcional desde una perspectiva estética. Sin cuestionar el valor de los acercamientos propuestos desde las prácticas metodológicas propias de las ciencias sociales, sobre todo de la sociología, se siguen echando en falta, como ya se ha señalado en la introducción, otros trabajos que den cuenta de los modos de representación y de la construcción de imágenes desde una perspectiva humanística, en la que se preste especial atención al valor estético de las creaciones artísticas, y que ponderen de qué modo hacen uso de las estrategias retóricas y de diferentes lenguajes expresivos que revelan una dimensión estética estimable en producciones mediante las que artistas con diversidad funcional (discapacidad) hacen de su trabajo escénico un modo de expresión y de reivindicación

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

individual y colectiva (Benjamin 2002). La importancia y significación de las aportaciones de la discapacidad a la estética han sido suficientemente justificadas desde hace algunos años, con trabajos como los de Telory Davies (2009), para quien:

> Disability alters aesthetic. Disability studies scholars in the humanities argue that a new aesthetic paradigm already exits […] The presence of disabled performers in disability dance and theater forces us to rethink the boundaries of human experience and to expand our notions of what is possible on the stage […] Alternative bodies and/or identities inform stage actualities. This may involve anything from accessibility issues to a heightened awareness of physical placement and capacity. Disability artists debate whether representations and representatives of disability in the performing arts change the way we see the body in social space (Davies 2009: 2–52).

De igual manera, las imágenes construidas y representadas por artistas con y sin diversidad funcional ofrecen catálogos de imágenes sobre los que conviene también detenerse, para comprender cómo se construyen y se asimilan imaginarios sociales diversos y en qué medida proliferan determinados estereotipos, generalmente negativos y dentro de un espectro simbólico reducido y recurrente. Al mismo tiempo, siguen quedando fuera relatos capaces de proyectar otro tipo de imágenes o de introducir narrativas alternativas a los discursos hegemónicos. En realidad, la conveniencia de incorporar las herramientas metodológicas del análisis estético complementa significativamente las aproximaciones llevadas a cabo, por ejemplo, desde la perspectiva tradicional de los Estudios Culturales, pues la creación y representación de imágenes se constituye en un complejo sistema de signos que, además del goce estético que pueden provocar, repercuten de forma evidente en diferentes parcelas del tejido social y de las identidades, según ponen de manifiesto algunas propuestas teóricas que reflexionan acerca de la pervivencia de estereotipos, de arquetipos y de conceptualizaciones del cuerpo mediadas socialmente, sobre todo en el caso del cuerpo de las mujeres, a menudo excluidas del marco cultural y, por tanto, confinadas dentro de un espacio social controlado (Thomas 1993: 81). Paralelamente, como se apuntaba en la introducción, se hace indispensable revisar de qué modo "las representaciones de la denominada discapacidad están determinadas, en gran medida, por la imagen institucionalizada del cuerpo y el valor otorgado al mismo en cada cultura" (Toboso/Guzmán 2010: 69). Asimismo, también se hace preciso llamar la atención acerca de las interrelaciones entre las posibilidades de acceso a la formación de los individuos y su capacidad para participar activamente de las prácticas artísticas. Por ejemplo, resulta incuestionable la existencia de diferentes barreras para el aprendizaje de las personas con diversidad funcional en el ámbito de las artes escénicas o de la danza – estéticas, actitudinales, logísticas, etc. –, así

como el predominio de una orientación terapéutica, antes que artística, pues "it suggests that people with disabilities are somehow incapable of creating art worthy of being seen by others" (Aujla/Redding 2013: 4). Petra Kuppers, una de las voces más destacadas dentro del panorama de la formulación teórica desde la práctica de la danza inclusiva (2014 y 2017), se pregunta en varios de sus trabajos por las posibles conexiones entre los estudios de la discapacidad y la teoría feminista, al tiempo que enfatiza el hecho de que ensayos anteriores, como los de Garland-Thomson, ya han prestado atención a la representación para estudiar de qué modo encontramos ejemplos en los que la presencia de cuerpos con diversidad funcional en los escenarios produce un interesante efecto desestabilizador, dado que los diferentes estilos de movimiento constituyen asimismo modalidades para conformar la existencia corporal individual, lo que la lleva a afirmar que "as a performance scholar and artist, I believe in the ability of art to intervene in the everyday" (Kuppers 2017: 267–276). Si la discapacidad es un experiencia que en términos sociales "se traduce en marginación, exclusión e incluso opresión (Ferreira 2009: 251), el trabajo escénico de las creadoras con diversidad funcional, sobre el que debe prestarse atención por sus virtudes artísticas, adquiere un significado que no ha de ser pasado por alto, dado que sus aportaciones escénicas también contribuyen a demandar derechos políticos; no solo curas médicas, "pues contar historias supone un acto de resistencia contra un modelo unívoco de la discapacidad (Clifford 2017: 47).

Además, frente a una evidente hegemonía de los discursos logocéntricos, que imponen asimismo un marco normativo, las propuestas que se sirven de otras estrategias discursivas, como las del cuerpo o las del gesto, permiten igualmente la creación de discursos complementarios o alternativos, según los casos.

2 - Danza e inclusión en el baile flamenco

En lo que se refiere al ámbito español, las artes inclusivas ofrecen un estimulante panorama creativo que, a menudo, encuentra en la danza uno de sus territorios más fecundos,[2] que se extiende también al flamenco, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco desde el año 2010. Esa distinción ayuda a intuir la amplia repercusión que pueden alcanzar sus manifestaciones y en qué medida es posible constatar un interés creciente que se propaga más allá del marco geográfico o cultural en que se ha venido desarrollando hasta ahora.

2 Se pueden citar ejemplos de compañías como Fritsch Company-Psicoballet Maite León, MoMeNTS ArT, Cía. Jordi Cortés, Taiat Dansa, Danza Mobile…

A pesar de que todavía en los años setenta estaba bastante asumida la idea de que se trataba de un arte que adolecía de cierto anquilosamiento o que era refractario a las formas de innovación, pues "hace falta mucho tiempo, muchos años, para que se noten efectos de renovación en un arte tan complicado como enigmático y profundo, que además de haber estado a punto de desaparecer, necesitó siglos para que se definiera y divulgara" (Ríos 1972: 17); lo cierto es que puede decirse que se ha consolidado en las últimas décadas un panorama de extraordinaria riqueza, abierto a propuestas muy diversas, entre las que la etiqueta de lo inclusivo también ha tenido cabida. Además, su pujanza, convertida casi en una moda en la actualidad, ofrece consecuentemente vías de experimentación renovadora o vanguardista en sintonía con diferentes lenguajes expresivos, abiertas a nuevos públicos, según han puesto de manifiesto artistas como Sara Baras, Paco de Lucía, Israel Galván, Belén Maya, Rocío Molina o Enrique Morente, entre otros, nada remisos a la hora de introducir prácticas "transgresoras". Basta con imaginar el significado de los trabajos de este grupo de artistas si los miramos a la luz, por ejemplo, de las observaciones de una figura tan representativa como la del bailaor Vicente Escudero, quien a mediados del siglo pasado cuestionaba el valor de las nuevas tendencias que se desarrollaban en los escenarios y afirmaba:

> Ahora intercalan en el baile flamenco la acrobacia, la velocidad, amaneramientos y elementos extraños. A esto lo llaman evolucionar, diciendo 'que hay que seguir la época en que vivimos'. Yo creo más bien que esto es una mixtificación facilona y comercial que rompe nuestro estilo tradicional y racial. El baile flamenco no admite ni evolución ni estilización, porque ya nació estilizado. (Escudero 2017: 206).

Afirmaciones como las del Vicente Escudero permiten entender de qué modo todas aquellas prácticas que puedan considerarse como un alejamiento consciente del canon adquieren un valor representativo en códigos expresivos como el del flamenco, que se debate a menudo entre un supuesto canon tradicional, entendido como "pureza", y la innovación, en la que, más allá de la batalla por el purismo, puede pensarse también en una codificación que ha marcado, por ejemplo, una rígida separación binaria de género, que se proyecta sobre las diferencias en el cante, el baile o el toque –apenas conocemos mujeres–, e incluso sobre los códigos expresivos, a pesar de que desde hace años se viene observando una lenta, pero indiscutible transformación de los roles:

> El papel social del hombre y de la mujer tiende a la unicidad. En el baile flamenco, esto se refleja porque se van borrando progresivamente los rasgos característicos de la plástica coreográfica propios a cada uno. Las técnicas corporales hasta ahora propias a cada género, se ponen al alcance de ambos en las escuelas y en los conservatorios, así como el uso de esta técnica durante durante la composición coreográfica (Ordóñez 211: 26).

En este sentido, hay que considerar el famoso decálogo que Vicente Escudero presentó en 1951,[3] que el propio bailaor denominaría "los diez mandamientos del baile flamenco puro masculino" (Escudero 1947), y que nos permite intuir de qué modo los códigos expresivos adquieren un significado que va mucho más allá del propio virtuosismo o de los supuestos gustos de escuela. A este respecto, reviste interés una observación que ofrece Fernando López, quien sugiere que ese código prescriptivo de Vicente Escudero pudiera entenderse como escrito "contra" Antonio Ruiz Soler y todos aquellos valores estéticos e identitarios que se encarnaban en sus cuerpos (López 2020: 306):

> Podría no ser una casualidad que esta sobriedad y el posterior desarrollo de una estética 'feísta' por bailaores como Andrés Martín tuviera su origen en estos cuerpos tullidos, carentes de capital erótico […] Se produce aquí un juego de relaciones según el cual los bailarines con cuerpos bellos se autoexhiben, creando un flamenco más comercial y considerados como afeminados, y los bailarines con cuerpos carentes de belleza normativa acaban convirtiéndose en adalides de una estética en la que se solapan categorías como sobriedad, pureza y masculinidad (López 2020: 307).

También algunas bailaoras y maestras, como Matilde Coral (1935) han ofrecido sus propios *decálogos*, como el *Código de la Escuela Sevillana: la importancia de bailar como una mujer*, del año 2011 en el que se afirma: "El baile flamenco, para ser como dios manda, es un coloquio a cuatro: la musa, el ángel, el duende y la bailaora. Cuando los cuatro se hablan en silencio, en el testigo del milagro surge la manifestación espontánea e irremediable del 'ole' […] Sé femenina, voluptuosamente femenina" (citado por López 2020: 276).

Es obligado, por tanto, considerar que el flamenco puede ser un fenómeno artístico y cultural altamente codificado, en el que ha sido frecuente la mitificación y lo legendario, no exento de controversias y sobre el que todavía planean amplias zonas de sombra, que incluyen desde lo referido a sus orígenes y su evolución, hasta sus hitos o sus protagonistas. Sin duda, parte de ello se debe a la falta de permeabilidad durante otras épocas y al carácter privado o familiar de buena parte de sus manifestaciones;[4] pero también a que su historia ha respondido a un modelo de transmisión fuertemente sustentado en la oralidad, en la

---

3 La presentación en público de este *decálogo* tuvo lugar en un famoso local barcelonés, El Trascacho, el 9 de diciembre de 1951.

4 "La flamencología tradicional, lo consideraba principalmente un arte de no profesionales y consideraba más relevante el ámbito íntimo y familiar que el ámbito público [pero] una de las ideas fundamentales de nuestra tesis, que contrasta con la flamencología del siglo XX, es que el baile flamenco no es una danza popular sino de profesionales" (Vergillos 2021:16).

memoria personal y en la subjetividad de sus protagonistas y receptores (Molina/Mairena 1963; Rossy 1966; Jiménez 1974; Grande 1979; Ríos 2002; Valderrama 2008, Grimaldos 2010). Como resultado, también se hace necesario considerar que los acercamientos al flamenco no están exentos de tópicos y de estereotipos que, paradójicamente, perfilan la singularidad de las aportaciones de los artistas. Por último, no es fácil ignorar la recurrente pervivencia de distintas polémicas –sobre lo puro, por ejemplo, como ya se ha dicho–, y de lugares comunes, tales como el de la sexualización de los cuerpos,[5] nada ajena a lo que ha sucedido en otros códigos dancísticos. Así, las imágenes y roles de género transmitidas por el baile flamenco no han sido muy diferentes de las que han sido habituales en otros ámbitos de la danza en los que las mujeres han ocupado un lugar muy destacado, según se constata desde las referencias a las bailarinas gaditanas de la antigüedad, a las gitanillas del siglo XVII y a las "autoras de danzas" del siglo XVIII, con un protagonismo superior al que han alcanzado en el cante y, por encima de todo, en el toque.

No obstante, y a pesar de las poéticas prescriptivas, en el flamenco encontramos numerosos ejemplos de alteraciones de un supuesto canon a través de prácticas como la presencia de cuerpos y caracteres no normativos.[6] Bastaría citar el hecho de que algunos bailes, como el *zapateao*, han tenido entre sus maestros legendarios a bailaores con discapacidad, como Enrique el Jorobao, a quien se atribuye la creación del popular zapateado de las campanas y reconocido como maestro de figuras del baile, como Antonio el de Bilbao y de Salud Rodríguez,

5 El flamenco es "una criatura que tiene brazos de andaluza, pies de gitana y caderas de negra" (Pablo/Navarro 2010: 7).

6 Entre sus maneras tradicionales, la importancia del sobrenombre o del mote ocupaba un lugar destacado en la identidad personal de cada artista. Así, "para evitar la recitación completa de la cadena, el nombre se vulgarizaba con la elección del más llamativo o representativo de sus elementos. Es lo que para muchos se conoce como el mote, el apodo, o su nombre más flamenco […] A diferencia del trauma que supuso para nuestros conversos, llamarse a la flamenca no implica renuncia de ninguna clase sino la confirmación más auténtica de su identidad latente" (Manuel 2018: 17). No cabe duda de que la nómina de intérpretes reconocidos por su discapacidad resulta muy amplia y comprende un nutrido abanico de categorías: locos (La Loca Mateo, El Loco Mateo, Félix el Loco, Josefa la Loca, José Suárez el Chalao); ciegos (La Ciega de Jerez, Antonio el Ciego, El Ciego de la Peña, El Ciego de la Playa, El Ciego de San Román, Porrina de Badajoz); cojos (El Cojo Cantares, El Cojo de Huelva, El Cojo de Málaga, El Cojo de la Macarena, El Cojo Luque, El Cojo Pavón, El Cojo Peroche, El Cojo Pomares, Enrique el Cojo); sordos (La Sorda, Antonio el Sordo, El Sordera, El Sordillo, la Singla), o mancos (Ana la Manca, Paco el Manco, El Manco de Jerez, El Manco de Rota).

la Hija del Ciego, quien sería a su vez modelo de El Estampío. Algunos testimonios se refieren a Enrique el Jorobao como "aquel bailaor de Linares que, como le contó Antonio el de Bilbao a Vicente Escudero, a pesar de ser contrahecho, realizaba bailes de gran belleza" (Pablo/Navarro 2010: 66). Todavía en los años setenta, un reconocido especialista como Fernando Quiñones relacionaba el cante flamenco con "una aventura en soledad, una búsqueda personal e interior de emociones e incluso de ideas que, sobre ciertos carriles de ritmo y melodía, va a echar fuera el cantaor" (Quiñones 1981: 140). En esa "búsqueda personal e interior de emociones" aludida, la historia del cante ha incluido a artistas cuya salud mental era tan inestable que no podía separarse de su talento creativo, como sucedía con Enrique el Mellizo (Enrique Jiménez Fernández; 1848–1906) o Manuel Torre (1878–1933); y que incluso había llegado a convertirse en su apodo, como sucede con El Loco Mateo (Mateo Lasera; ¿-?) o *Macandé* (Gabriel Díaz Fernández; 1897–1947), término que en calé significa "loco", "chalado". Así describe Quiñones, por ejemplo, a Enrique el Mellizo:

> […] de un golpe, el hombre se retraía, se tornaba pronunciadamente triste, malhumorado, lunático, distraído, regresaba a sus aislamientos y a sus largas paseatas, no quería saber nada ni ver a nadie… Y luego, cualquier mañana, cualquier anochecer, 'regresaba' a su ambiente y a sus amigos resoplando como de la reciente liberación de una carga, algo cansado, pronta la sonrisa, como si estuviera reconociendo nuevamente a todo. En paradoja, marcadas alegrías y depresiones, instinto en estado puro, consistió la vida de Enrique el Mellizo, cuyos rasgos, si no patológicos, nos permiten reconocer inequívocos síntomas de graves y frecuentes crisis psíquicas, crónicas y probablemente irreversibles y, desde luego anteriores a la tuberculosis pulmonar que se lo llevó del mundo. (Quiñones 1981: 145)

Igualmente, el baile flamenco ha aceptado con naturalidad la presencia de cuerpos diversos, que han alcanzado las cimas de la expresión artística, según se desprende de las observaciones y de los testimonios que han dejado escritos primeras figuras como Vicente Escudero[7] o Pilar López, entre

7 En su célebre decálogo, Vicente Escudero ilustraba de la siguiente manera la importancia del braceo de hombre: "Antiguamente, cuando yo era muchacho, había un bailaor que le llamaban Enrique el Jorobao de Linares, que tenía dos jorobas, y cómo movería los brazos aquel jorobao que decían todos los flamencos de aquella época ¡Qué tendrá este gitano jorobao que cuando mueve los brazos se pone bonito!" (citado por Pablo y Navarro 2007: 21). Esta misma observación queda recogida en su libro de 1947 *Mi baile* (Escudero 2017): "se formó al lado de otro bailaor extraordinario, Enrique el Jorobado, natural de Linares, quien según me contaba, a pesar de ser contrahecho, realizaba bailes de una gran belleza estética. De él aprendió Antonio (Bilbao) todo lo que sabía" (Escudero 2017: 59–60).

otros.[8] Ni siquiera faltarían referencias a intérpretes que entrarían claramente dentro de la categoría *freak* o *crip* (McRuer 2206), como el bailaor el Mate-sin-pies, "un bailaor que tenía amputadas, desde la rodilla, las dos piernas, pero que aun así bailaba de una manera asombrosa" y que formó parte del *Cuadro Flamenco*, que emulaba los códigos del café cantante, presentado por Serge Diaguilev en el Teatro de La Gaité Lyrique, de París en 1921 (Pablo/Navarro 2010: 112–113). Aunque en opinión de estos críticos, la presencia de Mate-sin-pies constituía "la nota exótica", es difícil imaginar que ese fuera el interés fundamental para un creador como Diaguilev, todavía en el año 1921, en un momento en que los escenarios de París conocían y apreciaban el baile de Antonia Mercé *la Argentina*, de Encarnación López *La Argentinita*, Pastora Imperio, Laura de Santelmo o Vicente Escudero. A pesar de esto, parece pertinente la pregunta que se hace Fernando López acerca de este bailaor y el posible "placer morboso ligado a la zoologización de los cuerpos extraños y que podría convertir la famosa compañía de Serguéi Diaguilev en impulsora de una balletización del freak show" (López 2020: 304–305). Sin duda, la figura de Enrique el Cojo (Enrique Jiménez Mendoza, 1912–1985) ocupa uno de los lugares más destacados del baile, la coreografía y el magisterio en el flamenco contemporáneo (Ortiz 2017). La bailaora Cristina Hoyos lo define del siguiente modo: "Un artista que a pesar de su cuerpo corto, de ser gordito, calvo, sordo y cojitranco, levantaba al público desde que salía al escenario. Él se transformaba, movía los brazos a la manera de mujer y zapateaba, apoyándose en la pierna mala, y se creía el rey del mundo bailando. Olvidábamos su cuerpo contrahecho y solo sentíamos al artista, ¡qué cantidad de aplausos arrancaba!" (Ortiz 2017: 15).[9] Opuesto diametralmente a los estándares de belleza de coetáneos como Antonio Ruiz Soler, su cuerpo no le impidió convertirse en una figura imprescindible de la historia del baile flamenco, fundamentalmente en el ámbito de la enseñanza, ni desarrollar

8 "Ignacio Espeleta hacía unos tangos de Cádiz *pa comérselo*. Con un niño que bailaba con cuatro o cinco años. y tú figúrate, aquello era esperpéntico –casi de Walt Disney– porque Ignacio era gordo y con dos metros de alto, y el niño era un renacuajo y no bailaba más que cuando le cantaba Ignacio. ¡Era asombroso! ¡Como si un elefante le cantara a una hormiguita…! Aquello era surrealista. Parecía que lo iba a aplastar" (Pablo/Navarro 2010: 117).

9 Intervino como coreógrafo en la película *Búsqueme a esa chica*, dirigida por Fernando Palacios y George Sherman en 1965, con Marisol como protagonista, además de aparecer en *España otra vez* (Jaime Camino, 1969); *Carola de día, Carola de noche* (Jaime de Armiñán, 1969); *La Carmen* (Julio Diamante, 1976), *El límite del amor* (Rafael Romero Marchent, 1976); *Carmen* (Francesco Rosi, 1983).

una estética centrada en el torso y en el braceo característica del llamado ‘baile de mujer’ de la Escuela Sevillana (López 2020: 306–307). Otros bailaores con diversidad funcional alcanzaron notables cotas de éxito, como sería el caso del Cojo de Málaga,[10] o Miracielos, quien “debía tan original nombre artístico a un defecto físico que le impedía agachar la cabeza”, a quienes podrían sumarse otros ejemplos de cita obligada para dar cuenta de la historia *tullida* del baile flamenco, como Lola López, la intérprete de *Sueños reales para cuerpos posibles* (2018), o Antonia Santiago Amador, la Chana (1946), que “baila actualmente sentada sin renunciar a un solo detalle de su zapateado e introduciendo también el movimiento de sus brazos” (López 2020: 311).[11]

Aunque el auge del flamenco contemporáneo parece una realidad, aún es necesario avanzar en trabajos que permitan reconstruir su historia de manera más inclusiva, tal y como sugieren algunos investigadores, que reclaman como necesidad:

> reivindicar figuras y espacios marginales del flamenco que no aparecían en los manuales habituales sobre este arte y cuya ausencia daba, a mi entender, una imagen distorsionada sobre quiénes, dónde y cómo han hecho flamenco – y por qué-, a lo largo de su reciente historia. Este grupo de gente rara incluye a feministas, travestis, machorras y afeminados, pero también a gitanos, a personas con diversidad funcional e intelectual, guiris y artistas incomprensibles empeñados en hacer cosas de otra manera sin renunciar por ello a la categoría de flamenco (López 2020: 26).

En efecto, es evidente la dificultad para ver artistas con diversidad funcional actuando en los tablaos, para que protagonicen coreografías, para que las grandes compañías renuncien a un cierto modelo de belleza coreográfica y quinésica y, en definitiva, para que además de bailar, “los cuerpos diversos sean capaces de vender(se) más allá de su zoologización” (López 2020: 312). También es preciso revisar las posibilidades de formación, de enseñanza y de aprendizaje, pues la mayoría de las personas que aprenden flamenco lo hacen en un contexto

10 “Sufrió una poliomielitis que le dejaría como secuela una cojera ostensible que le obligaría a usar muleta el resto de su vida. De ese defecto físico y del lugar de nacimiento tomaría su nombre artístico, que no siempre fue el mismo, pues al inicio de su carrera como cantaor fue conocido por El Cojo de las Marianas. En 1906 inauguró el Café del Gato, en Madrid” (Vargas 2011: 59).

11 “Esta figura, que tuvo una dilatada carrera artística, ha sido recuperada por el universo flamenco a raíz del documental que sobre ella filmó Lucija Stojevic en 2016, lo cual le permitió regresar a los escenarios y lo que nos demuestra que es posible concebir un flamenco en el que podamos ver bailar todo tipo de bailaores y de cualquier edad” (López 2020: 311).

educativo no formal (Ramírez 2020), y en el caso de las personas con discapacidad, el acceso a la formación superior resulta todavía altamente problemático (Aranda 2003). Por ello, entre las propuestas del flamenco contemporáneo merece la pena detenerse en algunos proyectos, como el desarrollado por Danza Mobile o el de José Galán y su compañía de Flamenco inclusivo, iniciada en Sevilla en el año 2010, que ha dado lugar a espectáculos tan interesantes como *Sueños reales para cuerpos posibles* (2018); o el proyecto de Isabel Olavide en Madrid, quien desde 1993 dirige la asociación de danza *A nuestro ritmo*, entre otras iniciativas innovadoras. Aquí resulta igualmente interesante considerar qué pueda entenderse por innovación dentro de una tradición artística decantada durante tanto tiempo y cuál pueda ser la repercusión que pueda alcanzar el hecho de alterar un gesto, alargar un tiempo o ignorar el compás, como parecía hacer, por ejemplo, Fosforito.[12] Otro tanto sucede con el baile, y sirva de ejemplo la innovación introducida por la bailaora Rosario Monje la Mejorana (1862–1922), madre de Pastora Imperio y de Víctor Rojas, a quien se le debe la innovación fundamental de levantar mucho los brazos.[13]

Pensar en cómo el flamenco incorpora voces y cuerpos diversos trasciende lo que significa un deseo de innovación coyuntural o un aprovechamiento de una demanda creciente, como prueban los trabajos de artistas como Helliot Baeza, Sara Gómez o Reyes Vergara, entre otros. Retomando a la distancia de varias décadas el sentido profundo de las reflexiones de Fernando Quiñones, también el flamenco puede ser considerado como un potente generador de imágenes e identidades colectivas, por lo tanto:

> Cometeríamos un grave error si entendiéramos el baile flamenco contemporáneo exclusivamente en relación con un deseo de diferenciación individual por parte de los artistas. En esta búsqueda, que a menudo parece una huida, se entremezclan deseos de

---

12 "En Fosforito, como en Manolo Caracol y otros pocos cantaores, los pecados contra el compás pueden justificarse porque manan de un exceso vital, de una demasía en la jondura, de una soberbia psíquica. En tales circunstancias, el compás no puede ceñir el límite exacto de imprevistas ritmicidades internas. El cantaor puede y debe, en ciertos momentos, excederse de sus propios convencionalismos. No hay expresión más artística –popular o culta– más necesitada que el cante jondo de sana heterodoxia" (González 1960: 15–16).

13 "Una fundamental innovación en los bailes flamencos de mujer: Rosario Monje es la primera que levantó mucho los brazos en la danza, prestando con ello a la figura femenina extraordinario aire y majestad. La novedad, que ocasionó en principio gran sorpresa, fue aceptada enseguida por la afición y los profesionales inteligentes, creándose así toda una nueva estética del flamenco para bailaoras" (Ríos 2002: 223).

> diversa índole con necesidades psicológicas de naturaleza mucho más profunda y que se derivan de la potencial hostilidad del ámbito laboral para personas que no cumplen con los estándares corporales, psicológicos, intelectuales o identitarios que constituyen la partitura invisible respetada y seguida por todos. (López 2020: 214)

3 María de los Ángeles Narváez (1975)

La trayectoria artística y profesional de María de los Ángeles Narváez nos ofrece un excelente modelo para contrastar las ideas arriba ya expresadas y, sobre todo, para considerar la encrucijada entre el género y la diversidad funcional desde la perspectiva de la creación artística. Esta bailaora y cantaora, conocida artísticamente como la Niña de los Cupones, nació en Aarau (Suiza), en el año de 1975. Con solo 6 años de edad, un fármaco la dejó totalmente sorda del oído derecho y le provocó la pérdida de buena parte de la audición del izquierdo, en el que su umbral de audición se sitúa en los 30 decibelios. María de los Ángeles Narváez formaría parte uno de los tres grupos identitarios que los especialistas reconocen entre las personas sordas, a saber, aquel conformado por personas sordas que no se ven a sí mismas como culturalmente diferentes a las personas oyentes, y se consideran personas normales con una discapacidad auditiva, por lo que prefieren ser consideradas como iguales a las personas oyentes y piensan que sus limitaciones se pueden superar mediante el desarrollo de estrategias personales o mediante el uso de medios tecnológicos (López 2013).

Se inició en el aprendizaje del baile flamenco también a los seis años, de la mano del maestro Paco Palacios, para después, ya en el año 1990, comenzar su formación profesional en la escuela "Matilde Coral" de Sevilla, hasta finalizar la carrera de danza española en el año 1999, lo que la convirtió en la primera persona sorda en España graduada en esta disciplina por el Conservatorio de Sevilla[14] y pionera en el cante y baile flamenco en lenguaje de signos. Como suele recogerse en numerosas notas de prensa y en la presentación de sus espectáculos, la aportación más reconocida de la Niña de los Cupones en el panorama del arte es su interpretación de cante y baile flamenco en lenguaje de signos, que ella reivindica como su forma de transmitir la sensibilidad y la expresión de los sentimientos en el flamenco.[15] Entre los años 1992 y 1999 estuvo trabajado como

---

14 Aunque ha seguido formándose con maestros como Alicia Márquez, Pilar Ortega, Manolo Marin, Pastora Galván, El Mimbre, Paqui del Río, Adela Campallo, El Torombo, Soraya Clavijo, Ramón Martínez, y Manuela Ríos.

15 Muchas de las citas de María de los Ángeles Narváez que se recogen en este trabajo proceden de una larga entrevista realizada a través del correo electrónico durante el

bailaora flamenca en diversas actuaciones para ferias, celebraciones y veladas de barrios, donde sería bautizada con el nombre artístico que la identifica.[16] Después, durante un periodo de cuatro años (2000–2004), fue actriz y bailaora de la compañía Homero, de la Delegación Territorial de la ONCE de Sevilla. En 2007 actuó como artista invitada en el festival Escena Mobile, en el teatro Lope de Vega, de Sevilla.[17] Presentó el primer espectáculo con su compañía, *30 Decibelios*, en la XV Bienal de Flamenco de Sevilla (2008), al que seguiría el montaje *Yo soy del aire* (2009). Este trabajo, según se recoge en diferentes notas de prensa, "se basa en una mujer empeñada en romper falsos estereotipos en su búsqueda de la libertad" y cuenta a través de la lengua de signos una serie de historias (Anónimo 2009) en las que la artista "encarna a una mujer que supera las barreras del silencio con su fuerza y voluntad" (Ruiz Fuentes 2009). Tras estos dos espectáculos, llegaría el que probablemente ha sido su trabajo más reconocido, *Sorda* (2012), que pudo verse en diferentes teatros y en programaciones importantes de artes escénicas inclusivas, como el festival 10 Sentidos y el festival IDEM, de la Casa Encendida de Madrid. El programa de mano de la obra la anunciaba como "la realidad de una artista que se siente muy orgullosa de ser sorda y no tener ninguna discapacidad, porque su sordera no la discapacita para el arte, sino todo lo contrario".[18]

Dos años después del estreno de *Sorda*, se daría a conocer el documental *Silencio* (2014), dirigido por Remedios Malvárez, realizado y editado por Arturo Andújar, y que contaría con la participación de artistas como Laura Vital, El

---

otoño de 2020. Le agradezco sinceramente su generosidad para responder a mis preguntas.

16 Durante este periodo, cabe destacar su participación como bailaora flamenca en la película de *Flamenc*o de Carlos Saura.

17 En ese mismo año se presentó en Discap, la feria de la discapacidad, en el "Palacio de Congresos" de Sevilla, junto al percusionista Ramiroquai (Mayumaná), y colaboró con la ONG Solidarios en la Cárcel de Sevilla 2, donde impartió un taller de flamenco en lenguaje de signos. Fue entonces cuando presentó su primer espectáculo, *30 Decibelios*, en Francia (Le Grand Parquet de París y Teatro de Versailles). Siguió alternando sus actuaciones con trabajos como profesora de cante y baile en lenguaje de signos, como en el Encuentro de Danzaterapia, en el Museo Flamenco de Cristina Hoyos (2008).

18 Ficha Artística: Al baile: M.ª Ángeles Narváez. Al cante: El niño de Elche. Guitarra: José Tudela. Colaboración especial (palmas y baile): Jesús Herrera. Puesta en escena: Silvia Garzón. Colaboración coreográfica: Paqui del Río. Textos: M.ª Ángeles Narváez. Letra tangos: Manuel Jalón. Traducción de textos a lengua de signos: Mayka Medina. Vestuario: Rosalía Zahino. Fotografía: Mónica Gum y Ángel Pantoja. Gestión y producción ejecutiva: 8co80 Gestión Cultural.

Niño de Elche y Manuel Tudela y la música de Silvain Honorat. En este documental, que incluye imágenes de la artista dentro de un entorno cotidiano (vendedora de cupones en un quiosco de la ONCE y por las calles de Sevilla, ensayos y representaciones), prevalece su voz en primera persona y sirve para dar cuenta de las fronteras a menudo inestables que separan la realidad de la ficción, así como de las principales preocupaciones que determinan su creación, como sería el interés por mostrar que las personas sordas son perfectamente capaces de bailar y hacerlo con un rigor técnico y expresivo homologable al de otras personas. Ya en el año 2015, la Niña de los Cupones ofreció en el festival Escena Mobile el espectáculo *Bella*, que sería el último trabajo presentado hasta la fecha por la artista, a quien algunos problemas de salud han alejado momentáneamente de los escenarios, según nos declaró a través de la correspondencia que pudimos mantener con ella. Como puede apreciarse, la publicidad que se hace de este trabajo todavía insiste en recalcar diferentes lugares comunes referidos a la diversidad funcional, tales como el de las barreras y los ejemplos de superación, aunque es innegable el carácter ambivalente de dicha presentación, pues por un lado, estigmatiza la sordera, pero por otro, se convierte en un reclamo que puede proporcionar la atención del público y, en consecuencia, dar a conocer su trabajo. Sin embargo, es muy revelador el hecho de que la propuesta escénica se haga precisamente a partir de uno de los modelos más eficaces en la generación de imágenes y en la perpetuación de roles de género, como es el cuento de *La bella durmiente*, lo que puede entenderse como un esfuerzo consciente y deliberado por ofrecer modelos alternativos para la mujeres con discapacidad, aunque esto no sea algo que la artista reconozca como un propósito excesivamente central para valorar su creación artística, en la que reivindica un trato de igualdad:

> Como seres humanos que somos, la mujer también es importante en el ámbito artístico, por su capacidad de transformación que transmite y tiene, y porque es valiosa, luchadora y tienen mucho que contar, lo que nos hace importante es verdaderamente para mi son las creaciones que aportamos y enriquece nuestra cultura. No me gusta tanto feminismo que se vende y ojalá no tengamos que seguir demostrando que las mujeres valemos y que somos capaces de realizar el mismo trabajo que un hombre.

En la conversación ya aludida, se fueron perfilando algunos ejes vertebradores de su práctica artística, que podrían resumirse en grandes cuestiones, como la construcción y expresión del yo y de la identidad personal, la conciencia de aportar recursos innovadores al arte flamenco y el lugar de la diversidad funcional y la inclusión en el ámbito personal y artístico, sin pasar por alto el papel de las instituciones públicas. En cuanto a la construcción del yo, resulta importante destacar que los espectáculos creados por María de los Ángeles Narváez se han

presentado siempre desde una primera persona casi autobiográfica. A esto se apunta desde los títulos de los mismos *–30 decibelios, Sorda, Bella–*, o desde la creación y elección de los textos. A la pregunta sobre la necesidad o el interés por contar algo de su historia personal en un espectáculo, comenta:

> En ese espectáculo, que fue mi tercera producción *Sorda*, compuse un poema[19] para el final de la obra que lo recitaba y ejecutaba bailando por bulería, yo sola, en silencio, y con mi propia voz y en lengua de signos, todo a la vez. Para mí esto era un sentimiento de orgullo, poder y fuerza que tenía que expresar y que yo preparé. Entonces, Elena Carrascal que me dirigía el espectáculo me propuso contar al principio ¿Qué me pasó? ¿Y cómo me quedé sorda? Para tener unos argumentos y llevar un hilo conductor. La verdad que cada vez que lo hacía revivía en mí aquel cuerpo de niña de 6 años, en medio de una calle y cuando me adentré en el silencio. Al principio me costó aceptarlo contar aquello en medio de un escenario, como una actriz y con mi propia voz y en lengua de signos… Pero luego me fue gustando porque estaba contando la historia de mi vida y sentí pasión, es mi historia.

En un tiempo en que se ha hecho frecuente el encuentro con propuestas artísticas, también escénicas, próximas a la autoficción, el trabajo de la Niña de los Cupones no está exento de transitar esa frontera borrosa entre biografía y ficción (Gómez/Navarro/Velloso 2021), y en él adquiere pleno sentido el valor de la reivindicación de las narrativas personales que, además de proponer modelos de referencialidad inequívoca, se constituyen, una vez más, en auténticas tecnologías del yo (Foucault 2008), capaces de poner de manifiesto diferentes aspectos de la identidad: el género, la diversidad funcional, el desarrollo profesional, etc. Por esto, si atendemos a sus creaciones, es evidente, como ya hemos señalado, el interés por la construcción de imágenes de género en un espectáculo como *Bella*,[20] a partir del popular cuento de hadas recreado por Giambattista Basile, Charles Perrault o los hermanos Grimm y que ha llegado hasta nuestros días también a través de Walt Disney, pero también en *Sorda*, como evidencia la incorporación de fragmentos dentro del documental *Silencio*, con los que se construye un diálogo de límites imprecisos entre la realidad y la ficción. En este y en otros trabajos, la voz propia se ofrece como un ejercicio de autoafirmación y orgullo en el que es interesante hacer notar de qué modo la propia artista reivindica también la herencia recibida y, en ocasiones, acude a un significativo ejercicio de *playback* y traducción simultánea a la lengua de signos, que dota a sus espectáculos de un

---

19 "El silencio vive / en todas mis horas. / El silencio no hará / callar a mi boca. / Te bailo, te canto / Te lleno de flamenco. / ¡Puro! como el silencio. / De saberte sorda, / De saberme ¡¡SORDA!!".

20 Dirigido por Ramón Bocanegra.

estimulante empleo de la intertextualidad y les confiere una condición próxima a la del palimpsesto (Genette 1989). Así sucede, por ejemplo, con la interpretación de la canción "Pañuelo a rayas", en la que se escucha la voz de Camarón de la Isla y que otorga a la elección de estos intertextos la virtualidad de convertirse en un acto de memoria personal.[21] En línea con los referentes flamencos que nombra, no está de más reparar en la admiración expresada por algunos de los nombres más significativos de la vanguardia del flamenco contemporáneo, pero también de artistas que podrían formar parte de un cierto canon más clásico:

> La verdad que las metas nunca me han gustado, yo me pongo la mía, y hasta donde llegue. Yo seguía mi línea y muy convencida de que mi creatividad y lo que estaba aportando me daba tanto que no necesitaba mirar referentes flamencos, pero sí ir a verlos, aprender de todos, porque todos te pueden aportar algo que tú no tengas, pero eso no se puede cojer, porque el arte lo tienes que tener tú mismo. Como referentes que me gustan más vanguardistas son Israel Galván y Rocío Molina. Más flamenco de la escuela sevillana Alicia Márquez, también Soraya Clavijo, Concha Jareño, etc.

Como puede apreciarse, se trata de creadoras y de creadores ajenos a las llamadas artes escénicas inclusivas, de las que ella misma trata de alejarse,[22] pues rechaza abiertamente la etiqueta,[23] aunque reconoce que la discapacidad ha podido

21 En la entrevista ya citada, declara: "Elegí Camarón, porque esa pieza *Pañuelo a rayas*, me emocionaba mucho de niña y sentía una necesidad tremenda de expresar, sentí una gran fuerza suprema de hacerlo y transmitirlo en lengua de signos, al pie de la letra, la preparación y creación artística es mía, me ha servido mucho de rehabilitación por memoria auditiva, para los sordos con audífonos o implantes cocleares es mejor las voces potentes y graves y Camarón la tenía y está dentro de mis mayores gustos del cante flamenco. Otros referentes femeninos que he cantado: Juana la del revuelo, Estrella Morente, Lola flores."

22 "Para mí la sordera no es discapacitante. Es una cuestión de audífonos y de salir adelante" (Agraso 2011: 85).

23 "Verdaderamente la etiqueta no me gusta. Yo ya hice la inclusión cuando empecé a bailar con 6 años y recién sorda, me profesionalicé también estudiando mi carrera profesional de Danza Española sin ir de la mano de nadie, y resulta que cuando creas, haces tus producciones y te gastas un dineral llega eso y nos llaman artes inclusivas. ¿Por qué? Si el artista que está arriba de un escenario, puede emocionar igual o más que otro que no tiene nada especial, y pone su talento y creatividad al servicio del público, y añadiendo otros lenguajes que hacen la diferencia, no debe llamarse así. Otra cosa es la integración cultural a través de la creación artística que promueven asociaciones con personas con discapacidad, que han preparado espectáculos sin pasar por estudios profesionales, la calidad ahí no importa lo que importa es su integración y participación. En mi caso no es así, yo he llevado a mis artistas conmigo y estudié como todos. En los tiempos de Enrique el Cojo, la Singla, la Niña de la Puebla, la Sordita, etc. y

favorecer su carrera artística en algún momento,[24] su propósito ha sido hacer arte flamenco dirigido tanto a personas sordas como a oyentes de forma igualitaria, e introducir la lengua de signos como un código de comunicación rico a la vez en posibilidades expresivas. Antes que un arte inclusivo, la Niña de los Cupones parece preferir un arte extensivo,[25] pues "decidí crear mi propuesta, mi flamenco propio, mi estilo personal, incluyendo la lengua de signos en el flamenco, porque la verdad es que cuando exploro los signos con mi cuerpo me aproximo a un lenguaje de comunicación que elimina barreras" (Agraso 2011: 84), máxime, si como declara:

> Hasta el año 2015 todo era perfecto, trabajaba mucho en lo artístico, con ponencias, charlas, eventos y espectáculos, mi vida personal también bien, tengo una familia y soy madre. Mi sordera no ha tenido ningún impedimento para mi evolución y lo que he querido hacer. Por las mañanas, vendía cupones y el resto del tiempo lo invertía en lo artístico, me he autofinanciado siempre mis proyectos para empezar a producir y nunca he necesitado ayudas a la cultura porque nunca la he pedido.[26]

La trayectoria de María de los Ángeles Narváez, desarrollada de manera profesional en el periodo comprendido entre 2008 y 2015, en el que produjo sus cuatro espectáculos citados, se puede convertir en un verdadero paradigma de la danza inclusiva contemporánea, abierta a la introducción de códigos innovadores, como el lenguaje de signos, pero también a la revisión de imágenes y de estereotipos de diversa naturaleza en las que la encrucijada mujer y diversidad funcional ocupan un lugar valioso de visibilidad y proyección públicas. Además, sus espectáculos nos llevan a cuestionarnos el lugar de las etiquetas y de las clasificaciones, sin pasar por alto la importancia que deben tener las políticas públicas, aun dentro de algunas contradicciones, para favorecer un desarrollo justo de las carreras artísticas para las personas con discapacidad, asunto sobre el que María de los Ángeles Narváez se muestra muy crítica.[27] Su trabajo pone

---

muchos artistas que han tenido alguna discapacidad, no existía eso que llamamos artes inclusivas y eran unos genios y maestros".

24 "[…] tuve mis éxitos y mi arte pude expresarlo en público. Hasta tengo mi vida en un documental. Me ha favorecido la discapacidad, aunque no me guste la palabra, pero encaja en toda una vida de superación y desarrollo" (entrevista citada).

25 "Nunca pensé qué lugar podría ocupar la discapacidad. La discapacidad es una palabra que no me gusta, por lo que no debe tener sitio, ni existir siquiera. La capacidad sí, las capacidades diferentes" (entrevista citada).

26 Entrevista citada.

27 "Las instituciones públicas lo que tienen que tener son gentes trabajando que amen su trabajo, que tenga los conocimientos y profesionalidad para que a la hora de programar no vayan siempre los mismos, que le de visibilidad a otras compañías y luchen

de manifiesto procesos de construcción y la reivindicación de una identidad a través de modalidades de comunicación que no entran en conflicto con los lenguajes orales normalizados, pero que reivindican la gestualidad y el lenguaje de sordos como una modalidad alternativa, no subsidiaria, capaz de realizar las mismas acciones y que deconstruye el binomio que une la capacidad y la funcionalidad (Fernández 2020).[28]

Mientras los Cultural y los Disability Studies deben poner de manifiesto la necesidad de atender también a las prácticas artísticas desde una perspectiva estética, para avanzar en el estudio y revisión de las imágenes de la diversidad funcional, el paradigma interseccional nos estimula a abordar dichos estudios atendiendo a algunas de las encrucijadas fundamentales, como sucede en el caso que hemos analizado con las categorías de género y de diversidad funcional. En este encuentro, la danza constituye una manifestación de primer orden, especialmente valiosa para determinar el lugar que las mujeres ocupan en las prácticas culturales contemporáneas, tanto en lo que se refiere a su voz autorial y el rechazo a la invisibilización, como en lo que se relaciona con las imágenes que sobre ellas ha venido consolidando la cultura moderna, en la que han sido frecuentes las formas de la cosificación. Incluso en un paradigma tan aparentemente determinado por la fuerza de la costumbre y por los códigos más estrictos de la tradición, como el del flamenco, la presencia de artistas con diversidad funcional puede considerarse una aportación fundamental, con ejemplos tan relevantes como los ya citados, que llega hasta nuestros días en la creación escénica de la Niña de los

de verdad por la cultura de todos por igual. Algunas veces se hará bien y otras mal, yo escucho muchas decepciones de artistas que aunque viven de su arte no le dan oportunidades. Creo que se puede hacer mejor, pero con tanta mediocridad que hay lo dudo. Cuando yo caí enferma en 2015, mi documental rodado en 2014 y hecho sin ayudas públicas, porque no nos dieron nada para esto, cosechó en menos de un año 40 nominaciones en festivales de cine y 9 premios internacionales; fuimos el documental más premiado del mundo en 2015 y ni siquiera recibí felicitación ni participación por parte de instituciones ni de la junta de Andalucía" (entrevista citada).

28 A este respecto, conviene considerar las observaciones de diversos especialistas, para quienes "la falta de precisión respecto a la identidad de los Sordos, sobre todo por parte de las personas oyentes, ha llevado a que estos sean tratados como oyentes que no escuchan, personas con discapacidad, deficientes intelectuales e incluso como enfermos, lo que ha tenido graves consecuencias en su educación, desarrollo psicológico y lector, además del reconocimiento de la Lengua de Señas como un sistema convencional que permite el desarrollo intelectual y psicológico del Sordo, dejando de lado cualquier mote de discapacidad o lo que sea que se le adjudique al Sordo con este término" (Huerta 2009: 66).

Cupones, entre otros. A esta bailadora y cantaora debemos la incorporación al flamenco de la lengua de signos, pero también la exhibición de una voz propia, la reivindicación de una identidad compleja en la que se cuestionan tanto los roles y las imágenes de género convencionales, como los estereotipos y los estigmas referidos a la discapacidad.

Bibliografía

Agraso, Aída R. 2011, "Arte sin límites", en: *Alboreá*, 17: 84–87.

Anónimo. 2009. "La Niña de los Cupones dice que quiere que la juzguen por su arte, no por su discapacidad", en: *Público*, 27.4.2009 [https://www.publico.es/actualidad/nina-cupones-dice-quiere-juzguen.html] [10-8-2021].

Aranda, Rosalía. 2003. *Mujeres sordas. Formación y posibilidades*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Instituto Universitario de Estudios de la Mujer.

Arnau, M.ª Soledad. 2005. "Otras voces de mujer: El Feminismo de la diversidad funcional", en: *Asparkía* 16: 12–26.

Aujla, Imogen J. y Emma Redding. 2013. "Barriers to dance training for young people with disabilities", en: *Dance 4* 40 (2): 80–85.

Benjamin, Adam. 2002. *Making an Entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. London; New York: Routledge.

Berlanga, Miguel Ángel. 2017. *El flamenco, un arte musical y de la danza*. Granada: Universidad de Granada.

Clifford Simplican, Stacy. 2017. "Feminist disability Studies as methodology: life-writing and the abled/disabled binary", en: *Feminist Review* 115: 46–60.

Davies, Telory. 2009. *Performing Disability. Staging the Actual.* Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.

Escudero, Vicente. 2017. *Mi baile.* Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.

Fernández Gonzalo Jorge. 2020. "¿De qué ríe un cuerpo tullido? Políticas del humor crip", en: *Papeles del CEIC* 2: 1–13.

Ferreira, Miguel/Díaz Velázquez, Eduardo. 2009. "Discapacidad, exclusión social y tecnologías de la información", en: *Política y Sociedad* 46, (1–2): 237–253.

Foucault, Michel. 2008. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.

Garland-Thompson, Rosemarie. 2000. "Staring Back: Self-Representation of Disabled Performance Artists", en: *American Quaterly*, 52: 334–338.

Genette, Gèrard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Gómez, Alba/Navarro, David/Javier Velloso (eds.). 2021. *Ficciones y Límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literature, el cine y el arte sonoro*. Berlín: Peter Lang.

González Climent, Anselmo. 1960. *¡Oído al cante!* Madrid: Escélicer.

Grande, Félix. 1979. *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.

Grimaldos, Alfredo. 2010. *Historia social del flamenco*. Barcelona: Península.

Huerta Solano, C. I./Varela Barraza, J.A./Soltero-Avelar, R./Nava Bustos, G. 2018. "No a la discapacidad: la sordera como minoría lingüística y cultural", en: *Revista de Educación Inclusiva*, 11 (2): 63–80.

Jiménez, Mateo. 1974. *Autenticidad del cante flamenco*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas.

Kuppers, Petra. 2014. *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction.* London: Palmgrave Macmillan.

Kuppers, Petra. 2017. "Dancing Disabled. Phenomenology and Embodied Politics", en Kowal, Rebekah J./ Siegmund, Gerald/ Martin, Randy (eds.), *Dancing Structures. The Oxford Handbook of Disability*. Oxford: Oxford University Press.

López Rodríguez, Fernando. 2020. *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808–2018)*. Barcelona-Madrid: Egales.

López-González, María. 2013. "¿Deficiencia, discapacidad o identidad cultural? Interpretación de la sordera y respuestas en el sistema educativo en España", en: *Rev. CEFAC* 15(8): 1664–1671.

Manuel, Antonio. 2018. *Flamenco. Arqueología de lo jondo*. Córdoba: Almuzara.

Mañas, Carmen. 2009. "Mujeres y diversidad funcional (Discapacidad): construyendo un nuevo discurso", *en: Feminismo/s 13*: 9–20.

McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: NYU Press.

Molina, Ricardo y Antonio Mairena. 1963. *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.

Ordóñez, Eva. 2011. "La perpetua reinvención de la identidad de los géneros en el baile flamenco", en: *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (1):10–28.

Ortiz Nuevo, José Luis. 2017. *De las andanzas de Enrique el Cojo*. Sevilla: Athenaica.

Pablo, Eulalia/Navarro, José Luis. 2007. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.

Pablo, Eulalia/Navarro, José Luis. 2010. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.

Quiñones, Fernando. 1981. *El flamenco, vida y muerte*. Barcelona: Laia.

Ramírez, Carmen. 2020. "Escuelas de flamenco y diversidad funcional: una mirada desde la inclusión en la ciudad de Granada", en: *Revista electrónica de Leeme*, 45: 99–110.

Ríos Ruiz, Manuel. 1972. *Introducción al Cante Flamenco*. Madrid: Istmo.

Ríos Ruiz, Manuel. 2002. *El gran libro del flamenco*. (2vols.). Madrid: Calambur.

Rossy, Hipólito. 1966. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: CREDSA.

Ruiz Fuentes, José María. 2009. "La Niña de los Cupones", en: *El arte de vivir el flamenco*. [https://elartedevivirelflamenco.com/bailaores89.html] [12-3-2021].

Thomas, Helen. 1993. *Dance, Gender and Culture*, London: Palmgrave Macmillan.

Toboso, Mario y Francisco Guzmán. 2010. "Cuerpos, capacidades, exigencias funcionales… y otros lechos de Procusto", en: *Política y Sociedad*, 47 (1): 67–83.

Valderrama, Gregorio. 2008. *De la música tradicional al flamenco*. Málaga: Arguval.

Vargas, Paco. 2011. "Fulgor y muerte del Cojo de Málaga", en: *Alboréa*, 18: 59–61.

Vergillos, Juan. 2021. *Nueva historia del flamenco*. Córdoba: Almuzara.

Alba Gómez García
Universität Passau / ReDiArt-XXI

Julieta Capuleto es diversa y plural. *Redefining Juliet* y *El amor no dura para siempre (Romeos y Julietas)*[1]

Abstract: I will focus on the subject's identity issue when crossed by the intersection of gender and disability categories, throughout the analysis of two *Romeo and Juliet*'s playwright adaptations where the statement of diverse woman actors becomes crucial. Both works are based on the William Shakespeare's universal text as an approach to the identity question, whereas they are formally different: *Redefining Juliet* (2016) is a documentary, made for the British TV, about the creative process of a stage performance and *El amor no dura para siempre (Romeos y Julietas)* (2017) is a Spanish intermedia play which combines the theatrical performance with a documentary recorded during the rehearsals. While the documentary subscribes an intersectional notion of disability, the theatrical play preserves the disability view as a personal and cultural identity.

Keywords: contemporary theatre, documentary, disability studies, gender studies, storytelling

Palabras clave: teatro contemporáneo, documental, disability studies, estudios de género, *storytelling*

1 La encrucijada del género y la discapacidad a través de las artes

En este ensayo analizaré la naturaleza de las imágenes sobre la discapacidad encarnada en el cuerpo femenino ofrecidas por dos obras significativamente relevantes en sus respectivos contextos sociales, culturales y artísticos. *Redefining Juliet*, es un documental producido por uno de los medios de comunicación más importantes y de mayor presencia en el mundo, el servicio público de radiotelevisión British Broadcasting Corporation (BBC), a partir de un proyecto escénico

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00). Además, el trabajo se enmarca en el proyecto sobre artes escénicas, visuales y diversidad funcional realizado en la Universidad de Passau con el apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt.

patrocinado por el Barbican Centre de Londres, situado en la vanguardia de los centros de producción escénica del país anglosajón y de Europa. Por otra parte, *El amor no dura para siempre (Romeos y Julietas)* es un espectáculo de teatro de carácter intermedial, fruto del trabajo colaborativo entre la compañía de danza Fritsch Company, uno de los conjuntos inclusivos de mayor proyección internacional en España, y Andrés Lima, reconocido director, dramaturgo y actor en el ámbito hispánico de las artes escénicas.

A pesar de las diferencias formales que separan a estas producciones, ambas comparten en su origen el texto dramático *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, así como una serie de objetivos, que abarcan la deconstrucción del amor romántico y de la feminidad normativa en su intersección con la diversidad, en general, y la discapacidad en particular. Precisamente, estos trabajos destacan por su compromiso de ofrecer relatos sobre la discapacidad fuera de los lugares comunes, positivos o negativos, que con frecuencia sostienen los discursos médicos, jurídicos, periodísticos o literarios (Hartwig 2018: 9–10). *Redefining Juliet* y *El amor no dura para siempre* huyen de representaciones que estigmatizan la discapacidad o la instrumentalizan con propósitos moralizantes, y la reivindican como una forma posible de identidad donde la experiencia afectiva y sexual resulta de vital importancia. Antes de tratar de esclarecer sus respectivas estrategias de representación del deseo del sujeto femenino con diversidad funcional e indagar en la postura que adoptan ante la cuestión de la diferencia,[2] parece conveniente repasar algunas consideraciones teóricas que entrelazan las categorías de la discapacidad y del género, y cómo esta intersección ha sido plasmada en el ámbito escénico.

Como es sabido, el debate feminista heredero del posestructuralismo y los estudios poscoloniales reivindican un sujeto político plural abierto a encarnarse en la diversidad. Las distintas categorías de las que participa este sujeto político –a saber: género, raza, etnia, discapacidad, edad, clase, nivel de estudios y

2 Hartwig señala tres dicotomías consustanciales a la representación de la diversidad funcional: similitud/diferencia; patología/identidad y realidad/construcción. Las obras aquí estudiadas asumen la discapacidad como parte constitutiva de la identidad, sin por ello desestimar el grado de artificio social y cultural que reposa en esta idea. El problema de la diferencia plantea si hace falta remarcarla como base de la experiencia vivida o si, por el contrario, el foco debe ponerse en las similitudes que comparten las personas con y sin discapacidad. Ante esta opción, Hartwig advierte del peligro que supone silenciar ciertas diferencias fundamentalmente individuales, como la experiencia del dolor físico (2018: 11–12).

un significativo etcétera[3] (Platero 2012)– no son sino el producto de la acción opresiva que sobre aquel ejercen los discursos de poder. Su interacción mutua produce identidades de gran complejidad que tienen consecuencias sociales y materiales. Para evaluar las desigualdades estructurales que resultan de tal operación, el activismo y la Academia se han servido, a su manera, de una herramienta conceptual: la interseccionalidad. Creada por Kimberlé Crenshaw en el seno del feminismo negro, la interseccionalidad contribuyó no solo a desenmascarar el monolitismo teórico y práctico de un feminismo cuyas preocupaciones se limitaban al género y la clase social. Además, propuso trascender la división estanca en función de los distintos ejes de exclusión, ya que su superposición no se limita a multiplicar proporcionalmente las desigualdades –como si de una fórmula matemática se tratara–, sino que su interacción activa toda una cadena de situaciones excluyentes, que se acrecienta de manera dispar en la vida de cada mujer. En la actualidad, el feminismo y el movimiento *queer* han incorporado la interseccionalidad en sus respectivos discursos, pero su aplicación práctica no siempre alcanza resultados óptimos. Evans y Lépinard (2019) señalan que ambos suelen centrarse en el análisis de la raza y, por extensión, los movimientos migratorios, la ciudadanía, la religión o el colonialismo.

La agenda del feminismo hegemónico ha ignorado la discapacidad, como así han venido denunciándolo una serie de académicas feministas con diversidad funcional, cuya crítica también se ha dirigido hacia el modelo social de la discapacidad, por no considerar el género, la raza y, en general, la singularidad individual (Fawcett 2018: 37). Durante largo tiempo, los sujetos políticos de ambos movimientos han sido mujeres sin discapacidad u hombres con discapacidad, por lo que se ha marginado a las mujeres con discapacidad de las reivindicaciones de unas –en contra del rol pasivo que la sociedad patriarcal les asigna como amas de casa, esposas, madres y cuidadoras– y otros –sobre las aspiraciones de participación social activa, propias del rol masculino tradicional–. Como resultado, esta minoría de mujeres ha sido desterrada del sistema de géneros, para luego ser identificada como víctima de una doble discriminación –el género y la discapacidad– que trata de presentarlas como seres dependientes y asexuales (Shakespeare 1996).

3 "[E]se etcétera […] donde se pierde nuestra mirada al encontrarse una complejidad a veces difícil de aprehender. Este etcétera representa la imagen borrosa de un sujeto político que no es evidente o ni apriorístico (sic), que se construye en la acción" (2012: 17).

La desigualdad que afecta a las mujeres con una discapacidad física y/o intelectual obedece a la superposición de al menos estos dos ejes estigmatizantes.[4] Uno de los estigmas más virulentos que les circunda suscribe la insuficiencia (re) productiva –tanto en un sentido materialista como biológico– que el modelo médico –e indirectamente, el modelo social (Lloyd 1992)[5]– atribuye a la discapacidad. En tanto que son percibidas como cuerpos disfuncionales, su experiencia múltiple de la desigualdad, que afecta al sexo femenino en las coordenadas del sistema de géneros, diverge con respecto de las vivencias de las mujeres sin discapacidad. Al ser reconocidas como vulnerables e incapaces de satisfacer los roles de género tradicionales, las mujeres con diversidad funcional corren el riesgo de padecer distintos tipos de violencia activa y pasiva: agresiones físicas y verbales, sometimiento a ciertas políticas reproductivas, negación u omisión de derechos, ausencia de servicios y/o de información accesible, *tokenism*[6], etc.

Además de la aportación del feminismo negro al debate sobre la interseccionalidad, la presencia de las activistas y académicas feministas con diversidad funcional ha sido básica para desarrollar nuevos enfoques que incluyan esta herramienta los discursos y prácticas de los movimientos feminista y de la discapacidad. Autoras como Susan Wendell (1996), Morris (1997, 2008), Garland-Thomson (1997, 2004) o Kuppers (2017) han enriquecido este debate con sus

4 Son numerosos los paralelismos entre los significados sociales atribuidos al cuerpo femenino y al cuerpo discapacitado. Históricamente, el patriarcado y el capitalismo los han considerado desviados e inferiores y, por consiguiente, inválidos para tomar parte en la vida pública y económica (Garland-Thomson, 1997: 19).

5 Basándose en los aspectos que más han preocupado al modelo social –la discriminación socioeconómica y la medicalización de la discapacidad–, Lloyd explica que la desigualdad que experimenta la mujer con una discapacidad obedece no solo a su percepción como persona disfuncional, sino a la manera en que es vista como mujer: "Hence, the [social] model 'stops short' and maye ven at times fail to identify the significant issues for disabled women" (1992: 112).

6 Bajo esta denominación se engloban las acciones superficiales que aparentan reivindicar justicia social dirigida a grupos minoritarios. El ejemplo de las mujeres con una discapacidad es evidente, sobre todo en los actos públicos: "For disabled women, who can sometimes be highly visible, their presence at an event is used to symbolize or demonstrate that the organizers or event is intersectional" (Evans 2019: 154–155). Trasladando la cuestión al ámbito de las artes escénicas, cabría preguntarse por los límites entre la instrumentalización de las personas con diversidad funcional cuando integran el elenco de compañías autodenominadas "inclusivas", y el desarrollo de prácticas genuinas, fruto de situar la discapacidad en el centro de la estética y el discurso artístico.

propias vivencias, además de promover nuevas imágenes de las mujeres con diversidad funcional como voces activas, contrarias al modelo médico e insumisas al relato de la discapacidad como tragedia personal. En este sentido, Morris aboga por "determinar la pertinencia de la teoría y la metodología feministas en el desarrollo de una clase de investigación en el ámbito de la discapacidad que provoque el empoderamiento de sus sujetos de estudio" (2008: 322), siempre y cuando se asuma el cariz político de esta empresa, pues "implica poder y tener control de la representación de la experiencia personal de la discapacidad, incluidas sus partes negativas" (2008: 323). Garland-Thomson reclama un enfoque construccionista en los estudios de la discapacidad para alentar una comprensión del cuerpo como un texto cultural forjado en la convergencia de múltiples significados sociales, donde la discapacidad se revele como diferencia, aunque advierte sobre las trampas del posestructuralismo en su cruzada por la liberación identitaria de los relatos esencialistas: "The theoretical bind is that deconstructing oppressive categories can neutralize the effects of real differences" (1997: 23). Por su parte, Kuppers encuentra en el teatro posdramático y su interés por la relación del cuerpo y el espacio, un medio de expresión certero para situar la discapacidad "as a lived category" (2017: 5). Los investigadores sin discapacidad Henderson y Ostranden van más allá y proclaman que "all performance studies is a form of disability studies", pues la performatividad "is always concerned with the range of human activities involving the engagement of self in enacting social and aesthetic events, then what is always present is the fullness of human experience in all its complications" (2010: 2).

La existencia, previa al sujeto, de un sistema moral, ético y social establece el precio que el "yo" ha de pagar para dar cuenta de sí cuando es interpelado. Asimismo, el esfuerzo por presentar de modo coherente una experiencia a veces inenarrable, contempla diversos grados de fabulación, no solo en tanto que somos seres opacos incluso para nosotros mismos (Butler 2005), sino porque el acto comunicativo descansa en formas codificadas que hacen posible la relación con un "tú".[7] Desde el final de la Segunda Guerra Mundial asistimos a una

7 Si bien los marcos limitantes que enuncia Butler parecen inevitables en general, hay ejemplos que cuestionan la inexorabilidad de un código compartido. Desde la comunidad autista, Amelia Baggs (1980–2020) afirmaba: "my language is not about designing words or even visual symbols for people to interpret. It is about being in a constant conversation with every aspect of my environment. Reacting physically to all parts of my surroundings. (…) It is only when I type something in your language when that you refer to me as having communication". Estas declaraciones de la activista provienen de la versión subtitulada de su vídeo *In My Language*.

proliferación de la práctica testimonial inserta, como acto político, en toda clase de manifestaciones sociales y culturales. También aquí el giro posestructuralista desplazó el foco del texto al cuerpo, dando lugar a la narración encarnada, performativa o *storytelling* (Langellier/Peterson 2004). Esta práctica ha sido particularmente fecunda en las artes escénicas de los últimos cincuenta años, sobre todo para quienes han encontrado en ellas un medio idóneo para concretar y hacer accesible el conflicto más allá de su mera constatación, y establecer una voz de autoridad como miembros de colectivos minoritarios. En el *storytelling*, el acto de narrar no se limita a la recuperación de un pasado, sino que va más allá, al reinstaurarlo e inscribirlo en el cuerpo, y convertirlo en un espacio de contacto interpersonal entre quien habla, quien escucha, los narradores y los personajes. Pero hay bastantes preguntas que circundan al hecho de participar o no en este sistema –observan Langellier y Peterson–, y ello dependerá de las "bodily capabilities to see and be seen, to touch and be touched, to speak and to hear", que asimismo determinarán qué cuerpos pueden tomar parte en el acto narrativo y el papel que adoptarán, en qué medida su fisicidad y sensibilidad limitan –o enriquecen, añadiría– el relato y cómo estos actos se concentran en el cuerpo y acrecientan sus señas de identidad, o qué relaciones sociales emergen durante el relato (2004: 12–13). Estos interrogantes son especialmente pertinentes cuando el teatro se presta a problematizar la complejidad identitaria de un sujeto atravesado por una encrucijada de categorías en su mayoría identificables. No en vano, el público y el entorno donde sucede la narración ejercen una fuerza constrictora que define los límites de lo posible, esto es, qué puede ser considerado un testimonio o un relato válidos (2004: 14). En última instancia, cabría preguntarse por las estrategias performativas que, en el acto de narrar, transmiten, reproducen y legitiman las relaciones de poder existentes (2004: 29).

2 Deconstruyendo a Julieta desde la experiencia de la diversidad y la discapacidad

El personaje de Julieta Capuleto es un icono universal con un peso enorme en el imaginario de Occidente, si bien, la génesis del relato es mucho más antigua que la propia obra de Shakespeare –estrenada en Londres en 1595– y puede reconocerse a través de la fábula de Píramo y Tisbe, relatada por Ovidio en *Metamorfosis* (Libro IV, versos 55–166). No pretendo detenerme en las múltiples lecturas a las que se ha prestado la célebre tragedia de *Romeo y Julieta* –la obra más representada del dramaturgo inglés, solo por detrás de *Hamlet* (Shakespeare, 2016: 9)–, aunque sí creo necesario mencionar algunas interpretaciones formuladas por la crítica feminista que considero de interés. Para Callaghan (1994),

la obra contribuyó a institucionalizar la ideología del amor romántico como un eficaz sistema de regulación y control del deseo femenino, capaz de subyugar a la mujer en la estructura capitalista y patriarcal, contando asimismo con su propia complacencia. Sin embargo, Kahn (1981) puntualiza la transgresión que comete Julieta al contraponerse a las mujeres de Verona, obligadas a aceptar una conversión abrupta a la madurez en forma de matrimonio, sin la oportunidad de transitar el período liminal de la adolescencia. En otras palabras, Julieta escapa al mandato de la sociedad patriarcal por la cual se le niega sexualidad desligada de la reproducción humana. Aunque los valores asociados a Julieta sean la idealización del amor, la belleza y la juventud, así como el sometimiento al varón, Kahn y otros teóricos destacan la rebeldía de la heredera de los Capuleto al resistirse a esta concepción de la feminidad entregándose conscientemente a Romeo por medio de un enlace heterodoxo (1981: 97); lo cual, por otra parte, permitiría afianzar una nueva y moderna noción del deseo en la sociedad isabelina: el deseo recíproco –y escéptico, dada la ambigüedad del binomio amor/muerte en la que abunda este texto dramático– entre los amantes (Davis 1996: 67). Ante la determinación de Julieta de amar a la persona por ella escogida y el trágico desenlace de la pareja, Kristeva (2002) se pregunta si acaso el amor solo es posible cuando se halla socialmente prohibido, desautorizado o ilegalizado por las instituciones de la familia, la economía, la política y, en fin, de la historia. De ahí que el paradójico triunfo de los enamorados de Verona haya servido como referente a jóvenes de cualquier época y lugar (Kristeva 1987: 188) y, por descontado, inspirado un sinfín de versiones y reapropiaciones literarias, plásticas, musicales y fílmicas diversas, que dan cuenta de la universalidad de un relato elevado a la categoría de mito.[8]

En las últimas décadas, el número de propuestas escénicas que han visitado el teatro de Shakespeare desde las perspectivas de género y, en menor medida, desde la diversidad funcional, se ha incrementado de forma significativa. Con respecto a la primera categoría, una eventual revisión de montajes adoptando la óptica de género podría remontarse al príncipe Hamlet que encarnó Sarah Bernhardt en 1899. En contraposición, el tema de la discapacidad en el conjunto de la obra de Shakespeare ha recibido alguna atención específica solo recientemente,

---

8 A modo de ilustración, válida para la contemporaneidad del siglo XX, merece la pena aludir a algunos "clásicos" que bebieron del legado shakespeariano: así, la obra teatral *El público*, de Federico García Lorca (escrita hacia 1930), el musical *West Side Story* (Arthur Laurents y Leonard Bernstein, 1959), la canción *Romeo and Juliet*, de la banda de *rock* Dire Straits (1981), o la película *Montoyas y Tarantos* (Vicente Escrivá, 1989).

tanto en la práctica escénica, gracias a la actividad de las compañías inclusivas, como en el nivel teórico de la Academia.[9] Pero, en definitiva, en los supuestos mencionados, se echa en falta una mirada interseccional que permita establecer diálogos entre los ejes del género y la discapacidad, no solo dentro del universo literario del dramaturgo inglés, sino en términos generales (Fox, 2020).

Redefining Juliet

El 1 de mayo de 2016 se estrenó en la televisión británica *Redefining Juliet*, un documental de mediometraje (45 minutos) realizado por Glen Milner para la cadena BBC Four. La película recoge el proceso creativo de una adaptación libre de *Romeo y Julieta*, cuya autora, la actriz y directora de escena Storme Toolis (Reino Unido, 1992), combina su propia versión del texto con los testimonios de las actrices protagonistas. De forma simultánea, el documental muestra escenas de la pieza de Toolis y las adapta al lenguaje cinematográfico. Aunque ligeramente modificado, el espectáculo fue presentado al público los días 29 y 30 de noviembre de 2018, en el Barbican Centre de Londres. Mi decisión de escoger este documental como objeto de análisis comparativo y no la obra escénica, descansa en la idoneidad del registro audiovisual para adentrarse e indagar en el proceso creativo de *Redefining Juliet*, sustentado en una intimidad, la de las protagonistas, de otro modo difícilmente accesible.

La génesis de esta obra se remonta a la experiencia profesional de Toolis en el teatro y la televisión. Como usuaria de silla de ruedas, su experiencia en la interpretación ha sido desigual. Esta característica de la artista se ha saldado no pocas veces con las objeciones y el rechazo de la industria del espectáculo. Luego de vivir una anécdota similar, Toolis se embarcó en el proyecto de *Redefining Juliet* eligiendo a cinco mujeres cuyos rasgos físicos parecen resultar incompatibles con los intereses del circuito escénico convencional. El objetivo de la directora era interrogar a la industria acerca de quiénes se encuentran en posesión de la legitimidad social y cultural para representar a Julieta Capuleto, en sus palabras, "the real icon of feminity in Shakespeare" (Al-Jadir 2016). En efecto, los cuerpos de las mujeres que conforman el elenco artístico de *Redefining Juliet* no solo se escabullen de la norma estética, sino que su simbólica diversidad los erige como

9 Esta línea de investigación fue iniciada con la edición monográfica *Disabled Shakespeares*, de la revista *Disability Studies Quarterly*, editada por Allison P. Hobgood y David Houston Wood (2009). Ambos investigadores han publicado otros trabajos similares. Asimismo, puede consultarse *Disability, Health, and Happiness in the Shakespearean Body*, editado por Sujata Iyengar (Routledge, 2014).

paradigmas de negación de la feminidad canónica mencionada por Toolis: algunos se desplazan en silla de ruedas o su estatura es inusualmente pequeña, alta o voluminosa. También hay cuerpos sin la facultad de oír o carecen por completo de cabello. Esos cuerpos, a veces racializados, también han recibido diagnósticos que cuestionan su condición mental. La diversidad atraviesa la identidad de estas mujeres y Toolis decidió distanciarse de la ficción literaria para incorporar sus testimonios: "if you want to do a show that makes people listen, you need to look at these people's lives and you need to see [...] what they want to say to the world" (Milner 2016). La directora tampoco quiso dirigir la mirada del auditorio única y exclusivamente al cuerpo discapacitado, sino que prefirió indagar en los significados de la diferencia y la diversidad que se insertan en el cuerpo femenino. Su adaptación de *Romeo y Julieta* redujo el texto original a una serie de escenas en las que interviene la heroína, sin por ello desvirtuar el arco dramático original. En tanto que el foco narrativo se sitúa en Julieta, la inserción del conjunto de testimonios a lo largo del nuevo espectáculo trataría de reinterpretar al personaje desde su propio sentir, para localizarlo en un cuerpo, incardinarlo. El resultado es la creación de una nueva Julieta –y, por extensión, de un sujeto femenino plural (Braidotti 2015: 246)– a partir de lo vivido en tiempos y espacios distintos, esto es, de la experiencia múltiple discontinua y diversa, e incluso contradictoria, de seis actrices con y sin diversidad funcional, e inusualmente diferentes entre sí. Toolis, convencida de su propósito, afirma: "People are open-minded if you confront them with it as soon as you put this Juliet in front of someone, their difference becomes irrelevant" (Milner 2016).

Ya he señalado que uno de los cometidos del documental de Milner –además de adaptar parcialmente al medio cinematográfico la creación escénica de Toolis– consiste en dar cuenta del proceso creativo de *Redefining Juliet*. De esta forma, la cámara asiste a los sucesivos talleres que desarrolla el grupo de trabajo, en primer lugar, en torno a las situaciones discriminatorias y/o vejatorias que las actrices y la directora han experimentado por ocupar el singular enclave que el sistema capitalista y patriarcal reserva a las mujeres cuya identidad se amplía en algún sentido, como la raza o la discapacidad. Sus anécdotas revelan los prejuicios que sus cuerpos y capacidades diversas han suscitado en su entorno próximo. A continuación, la película presenta seis escenas extraídas de *Romeo y Julieta*, que interpretan individualmente la directora y las actrices. Como si se tratasen de episodios independientes –el orden tampoco respeta el desarrollo lineal de la acción–, el montaje intercala la singular interpretación que ofrece cada mujer con otros momentos de su vida cotidiana, en el trabajo, en casa, en pareja o durante los ensayos en el teatro. La ficción de Shakespeare toma forma en los lugares corrientes que habitualmente transitan, pero emerge entremezclada

con la intimidad de las actrices. Todas refieren el impacto que les supone tomar parte en el experimento de *Redefining Juliet*, al tiempo que reflexionan sobre lo que desean aportar de sí mismas a una Julieta plural que juntas están haciendo posible.

Las escenas que interpretan, así como los versos recitados por las actrices en el documental, no están elegidos al azar. La primera intervención, que protagoniza la propia Toolis, constituye una declaración de intenciones por cuanto se adueña del parlamento que inmortalizó a Julieta en su balcón (2.º acto, escena II),[10] justo después de que la directora comparta con sus compañeras que, en una ocasión, se vio obligada a solicitar un anticonceptivo de urgencia, pero en la farmacia insistieron en preguntarle cuándo había sido violada: "you're not supposed to do that. That's not your privilege, it's someone else's", concluye Toolis, refiriéndose a su vida sexual (Milner 2016). El siguiente episodio –a cargo de Eleanor Ireland, quien durante años temió que su entorno descubriera su alopecia– toma otro de los momentos álgidos de la historia de los amantes de Verona, su primer y único encuentro sexual (3.º acto, escena V). Frankie Papagno –segundos antes, reconocía haberse resistido a mantener una relación amorosa si así podía preservarse de ciertas situaciones incómodas a propósito de su baja estatura– interpreta a Julieta cuando recibe los reproches de su madre, que le exhorta a contraer matrimonio con Paris para convertirse en madre cuanto antes (1.º acto, escena III). Megan Pemberton –"if you have got bigger hands and lanky limbs, you kind of have constantly tell yourself everyday you are feminine" (Milner 2016)– representa a Julieta besando por primera vez a Romeo (1.º acto, escena V), y Lara Steward hace lo propio con los instantes que preceden a su casamiento secreto (2.º acto, escena VI). Este episodio transcurre en los ensayos y es particularmente interesante: la actriz, que es sorda, ha de intervenir en lengua de signos –Steward acaba de confesar el miedo que le produce que su voz no consiga emocionar a los otros–, pero el actor que interpreta a Romeo ha tomado sus manos con tanta fuerza –"and let rich musics tongue/ Unfold the imagined hapiness that both/ Receive in either by this dear encounter" (vv. 27–29)–, que a Steward no le es posible restablecer su autonomía y corresponder a sus palabras con su propio lenguaje. La actriz negra Natasha Magigi finaliza la serie de

10 "But trust me, gentleman, I'll prove more true/ Than those that have more cunning to be strange./ I should have been more strange, I must confess,/ But that thou overheardest, ere I was ware,/My true-love passion. Therefore, pardon me,/ And not imput this yielding […]" (Shakespeare, 2016, 2.2., vv.100–104).

episodios encarnando a Julieta en el instante en que se clava la daga para poner fin a su vida (5.º acto, escena III).

Redefining Juliet opera la deconstrucción de la heroína de Shakespeare a través de dos procedimientos: por un lado, multiplica simbólicamente a Julieta sirviéndose del cuerpo diverso y no normativo de seis actrices, con lo que obtiene un muestrario anticanónico de belleza; por otro, incorpora en la ficción teatral la experiencia de las mujeres y teje una red de nuevos significados, donde se hacen evidentes las tensiones entre los testimonios sobre la discriminación que han padecido al manifestar el deseo en público, y el proceso de madurez que Julieta Capuleto experimenta en el transcurso de su fatal idilio. Más que en la idealización amorosa y la sumisión al ser amado, es en el autoconocimiento y el refuerzo de la propia conciencia identitaria del sujeto femenino donde se opera la subversión del universal icono. El periplo del documental se detiene en el estreno del espectáculo, en una función privada a la que asisten familiares y amigos. La suma del trabajo interpretativo de las seis mujeres/actrices/Julietas –cada uno tan genuino como sus relatos individuales– provoca el nacimiento de la nueva Julieta, hija de la diferencia y la contradicción, consciente de que sus límites conciernen solo a su cualidad humana. Por tanto, la nueva imagen clama por la unidad forjada en la diversidad sin detenerse en las categorías o ejes particulares que diferencian al sujeto femenino.

El amor no dura para siempre (Romeos y Julietas)

La obra se estrenó en el Teatro Valle-Inclán de Madrid el 2 de junio de 2017, en el marco del festival Una mirada diferente, del Centro Dramático Nacional, y surgió de la colaboración entre el director de escena Andrés Lima y Fritsch Company.[11] Esta es una compañía inclusiva profesional, que pertenece a la Fundación Psico Ballet Maite León y está conformada por bailarines con y sin diversidad cognitiva. En particular, este conjunto artístico "persigue la integración laboral de las personas con diversidad física, psíquica, intelectual, del desarrollo y/o sensorial a través de las artes escénicas".[12] Gabriela Martín, directora de la

11 El análisis de la obra se ha hecho sobre la grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo del INAEM, el día del estreno.

12 La Fundación Psico Ballet Maite León es una organización privada y no lucrativa de reconocimiento internacional. Desde 1986 ha formado a centenares de artistas con diversidad funcional aplicando el "Método Psico Ballet Maite León", que comprende la enseñanza de danza, teatro, música, percusión, canto, maquillaje facial y corporal, a través de estrategias innovadoras del aprendizaje y el trabajo en equipo.

fundación, invitó a Andrés Lima a trabajar con la compañía y este aceptó enseguida. Ciertamente, la trayectoria del director –posee, entre otros galardones, el Premio Nacional de Teatro 2019– no ha transcurrido alejada de un teatro interesado en explorar los umbrales de la otredad, lo anormal o incluso lo monstruoso o *freak*. Es preciso recordar que Andrés Lima (Madrid, 1961) es autor de *Las siamesas del Puerto* (1993), una comedia que aborda la legitimidad del amor en su más plena expresión de la diversidad, exhibiendo para ello un paradigma de lo desviado y lo patológico bajo la forma de un novedoso y sorprendente canon de belleza femenina, ajeno al que sostiene nuestro modelo cultural (véase Bogdan 1988).[13] Varios años más tarde, Lima llevó a cabo un laboratorio de investigación en el Sanatorio Esquerdo, con el fin de preparar el montaje de *Marat Sade*, de Peter Weiss, que estrenó en 2017 con su compañía Animalario en el Teatro María Guerrero de Madrid.

La dinámica del taller de creación supuso el punto de partida de la colaboración artística entre el director y Fritsch Company. Las sesiones de trabajo se apoyaron en la posibilidad de conversar libremente y de manera grupal, y fue en este contexto donde surgió la necesidad de acudir a Shakespeare, por las dificultades que algunos integrantes de la compañía –cuya diversidad funcional cognitiva abarca un amplio espectro– encuentran en la expresión verbal.[14] Del mismo modo, la elección de *Romeo y Julieta* revela la necesidad del colectivo de asentar su particular lucha por el reconocimiento de su identidad como personas con discapacidad intelectual mediante la reivindicación de su agencia sexual. En ese sentido, el compromiso político del arte en general, pero de las artes escénicas contemporáneas en particular, se presta como una herramienta extremadamente útil para generar nuevos imaginarios –esto es, "un marco útil para la acción, ambiguo y propositivo", verosímil y contingente (Gómez García 2021)–, donde no tengan cabida los discursos dominantes que patologizan, infantilizan, exotizan o silencian su sexualidad (Wilkerson 2002).

Habituado a trabajar con la obra del dramaturgo inglés, Lima propuso una versión que se distanciara de la obra lo suficiente como para no descuidar el arco dramático del texto. El motivo que articula el espectáculo escénico recupera el

---

13 Inspirado en *Las siamesas de Bohemia*, de Hermann Kinder, *Las siamesas del Puerto* narra la historia de dos hermanas unidas por la cadera. El doctor alemán Roman von Virchow acude a ellas para convertirlas en su objeto de estudio, pero acaba protagonizando un trío amoroso con ellas. La obra se estrenó en 1993, en el Centro Cultural García Lorca de Madrid. Fue repuesta en 2007, en la madrileña Sala Triángulo.

14 Wihstutz (2012) presume en esta decisión –que un grupo de personas con dificultades para la expresión verbal declame el teatro de Shakespeare– un potencial emancipatorio.

mito del amor incomprendido, rechazado y aniquilado por un entorno hostil. La universalidad de *Romeo y Julieta*, reconoce Andrés Lima, da sentido a *El amor no dura para siempre* y lo aproxima a la vida cotidiana de cualquier persona:

> Eso es precisamente lo que sucede en esta función, donde se habla de la esencia del amor y la muerte. Cuando le pregunté a Julia [bailarina de Fritsch Company] qué era para ella el amor, me respondió con claridad: "el amor es justicia", porque, en efecto, el amor significa igualdad entre dos personas, de sentimiento, de emoción, fraternidad. No puede estar mejor expresado.[15]

Esta anécdota del director me permite abordar su estrategia para trabajar con este elenco de artistas. Lima mantuvo entrevistas con todos y cada uno de los bailarines de Fritsch Company, con ánimo de implementar una técnica común en sus trabajos anteriores: "De forma habitual, trabajo con algo que yo llamo 'la cualidad', esto es, a través de los verbos, porque el teatro es acción y los verbos mueven la acción dramática. En *Romeo y Julieta* la acción está movida por el verbo amar". Una vez identificados estos verbos en el texto, el paso siguiente consiste en apropiarse de ellos. Así, en las entrevistas, Lima se interesó por las experiencias y los significados que las bailarinas y los bailarines de Fritsch Company atribuyen a los conceptos "amor", "odio", "amistad"; que, por lo demás, son centrales en la tragedia de Shakespeare.

En cuanto a la dramaturgia, Lima simplificó el *dramatis personae* y duplicó a tres personajes para obtener una pareja de Julietas, de Romeos y de Mercuchos. Además, el dramaturgo simplificó la nómina de personajes hasta reducirla a dos Lunas, El muro, Teobaldo el canalla y seis Leones. El comienzo de la acción arranca con un calentamiento físico, propio de un ensayo rutinario, que dicta la pauta discursiva que prevalece a lo largo del espectáculo, de marcado carácter metateatral.[16] A partir de este momento, la estructura del espectáculo contempla varios bloques temáticos y superpone dos ejes espacio-temporales que se suceden alternativamente y se entrelazan, sin denotar jerarquía alguna entre sí. Uno se corresponde con la representación en vivo sobre el escenario y el desarrollo de la fábula –es la ficción en presente–, mientras que el otro pertenece al pasado, se

15 Entrevista con Andrés Lima, realizada el 28 de septiembre de 2020. El resto de citas procede de esta fuente.

16 La versión grabada de la obra incide en la metateatralidad de *El amor no dura para siempre* al iniciarse con una escena previa a la representación, donde los miembros de Fritsch Company se presentan de forma individual. Los títulos de crédito ayudan a identificarlos con los personajes que están a punto de encarnar.

muestra a través de una pantalla y recoge episodios *reales* que sucedieron en los ensayos, así como las entrevistas mencionadas.

Tanto el desarrollo de la fábula como la presentación de los ensayos y las entrevistas se apoyan en la estructura de trece bloques o capítulos temáticos, cuyos títulos –proyectados en la pantalla– sintetizan el contenido de escenas reconocibles de *Romeo y Julieta.* Así, "Del amor", "Del odio", "La fiesta", "Romeo y Julieta: el flechazo", "De la amistad", "En el cementerio" y "De la muerte", entre otros, preservan de principio a fin el desarrollo de los acontecimientos. Cada capítulo comprende ambos ejes espacio-tiempo, uno ficticio y otro real, de manera que la acción dramática sigue su curso –con un influjo cómico, incluso paródico–, mientras el auditorio se adentra en el relato de sí mismos que las artistas ofrecen acerca de experiencias similares a las que marcan el destino de los míticos adolescentes. No es mi propósito identificar una a una las escenas que Andrés Lima decidió conservar del texto original, aunque sí creo importante señalar que su adaptación escenifica el suicidio de Romeo y Julieta –recordemos, por partida doble– y concluye con un divertido y simbólico baile –suena "Love is in the air" (1977), de Jean Paul Young– de toda la compañía sobre la tumba de los enamorados.

Por el contrario, aquí me interesan más los hallazgos del laboratorio teatral y los ensayos, la interacción entre el dispositivo escénico y el audiovisual, y cómo el espacio testimonial que brindan las entrevistas se presta como eficaz herramienta para singularizar la experiencia afectiva y sexual del colectivo, a partir del marco que ofrecen los arquetipos universales de Shakespeare. Ya he mencionado que el público accede a la intimidad de los miembros de la compañía a través del documental que se proyecta en una pantalla colocada en el escenario. Son las actrices de Fritsch Company quienes hacen un mayor uso de la palabra y su testimonio predomina frente a las declaraciones de sus compañeros. Aunque seguramente se trate de una intención no premeditada, lo cierto es que la perspectiva del deseo que brinda este espectáculo se centra en las mujeres con discapacidad intelectual. Su descripción del amor descansa en otros sentimientos y experiencias, como la ilusión, la idealización, la amistad, la libertad, la justicia y la inclusión. Son frecuentes los procedimientos comparativos con metáforas plásticas o mediante la representación de actitudes corporales y breves escenas que connotan el deseo sexual.[17] En cambio, el amor se erige en sus relatos como

17 "Varios de los componentes no sabían expresar con palabras qué es el amor. Sin embargo, a la hora de representarlo y sentirlo para que llegue hasta a ti, pocas veces he encontrado una expresión tan potente de las emociones. Esto me avasallaba al principio y no sabía cómo manejarlo". Son palabras de Andrés Lima.

antítesis del odio, la violencia, el terror, el daño y la incomprensión. Al respecto, Lima reconoce que "no fue fácil conseguir la escena de la pelea [Acto I, escena 1] porque les costaba mucho expresar la violencia, que han sufrido verbal, emocional e incluso físicamente". Por otra parte, las vivencias de ellas implican la eventualidad de decidir activamente sobre sus relaciones íntimas y afrontar las consecuencias que estas resoluciones conllevan en sus rutinas. Otros testimonios refieren situaciones en las que el deseo entra en conflicto con intereses ajenos, por ejemplo, al sentirse socialmente reprobadas en compañía de sus parejas.

Algunos relatos se escenificaron en los ensayos que integran la pieza audiovisual, gracias a la colaboración entre los miembros de Fritsch Company. Las narradoras y sus compañeros representan las anécdotas individuales de unas y otros, reconstruyendo de forma colectiva experiencias únicas ligadas al amor y al sexo, ahora compartidas. Durante el espectáculo, el público contempla estos juegos en la proyección al tiempo que los y las artistas los repiten sobre el escenario. Aunque no puedo detenerme aquí, el efecto es sumamente interesante, pues incide una vez más en la idea de repetición –la unidad básica o mínima de la performance –, vista, sin embargo, desde la *diferencia cualitativa*: la superposición de dos acciones (escénica y cinematográfica) *casi* idénticas produce una visión de paralaje cuyos excedentes (de acción y de visión) favorecerían la toma de conciencia del hecho en sí y de sus límites (Boenisch 2013; Butler, 2005: 46), la imposibilidad de representar lo real. Más bien, en el espacio reducido de que dispongo, me gustaría reparar en el significado de este trabajo colectivo al que se presta Fritsch Company para recobrar y performar los recuerdos singulares, íntimos (Langellier/Peterson 2004: 13) y ajenos. En *El amor no dura para siempre*, el deseo no es un derecho exclusivo de Julieta o de Romeo, ni de ningún otro personaje, sino que sucede (o debiera suceder) naturalmente en el seno de la colectividad. En otras palabras, en la obra de Andrés Lima y Fritsch Company, el eje identitario de la discapacidad prevalece a la categoría del género. El propio director lo explica a continuación:

> Ellos y ellas comparten por igual una dificultad a la hora de enfrentarse a la sociedad. El grupo está unido por algo más doloroso que los hace diferentes. […] Creo que esta cuestión [el género], en estas circunstancias, pasa a un segundo término. Se habló más sobre la injusticia, la libertad, el amor y la violencia, que sobre el hecho de ser diferentes en tanto que hombres y mujeres.

3 Conclusiones

En este ensayo he tratado de poner en relación el documental *Redefining Juliet* y el espectáculo escénico *El amor no dura para siempre (Romeos y Julietas)*, cuyo propósito común es mostrar el proceso de deconstrucción del amor romántico

y, particularmente, del personaje shakesperiano de Julieta Capuleto, a través de un elenco de artistas con y sin diversidad funcional. Pese a sus diferencias formales, ambos trabajos sitúan en el centro de la acción el proceso creativo de sus respectivas adaptaciones de *Romeo y Julieta*, así como la experiencia, a través del testimonio, de las personas con diversidad funcional.

La experiencia que aportan las artistas en *Redefining Juliet* y en *El amor no dura para siempre* facilita que estas obras incorporen el concepto de interseccionalidad en su discurso y revelen una dinámica de privilegios y exclusiones que se activa según el enclave que ocupen los sujetos. Las anécdotas relatadas por estas mujeres a propósito de su vida afectiva y sexual ponen de manifiesto que su no normatividad corporal –acaso el denominador común de todas ellas– entraña situaciones de desigualdad que varían al combinarse con otros ejes, como la diversidad funcional o la diversidad funcional cognitiva. *Redefining Juliet* es revelador a la hora de intuir el riesgo que conlleva celebrar la diversidad corporal femenina sin atender a la singularidad que impregna la experiencia del deseo de cada una de las "Julietas" del elenco. Precisamente, la importancia que el documental otorga a sus testimonios evita la tentación de alinear, equiparar u homologar sus biografías solo por el hecho de que participen en la tarea colectiva de deconstruir al personaje de Shakespeare desde la no normatividad. En mi opinión, la tarea de subvertir semejante icono de la feminidad y el amor romántico para hacer de él un (anti)cuerpo nuevo y plural, blandiendo el término –cada vez más amorfo, impreciso y quizás abocado al vacío de significado– "diversidad", no solo resulta idealista, sino efectivamente peligrosa para la consecución de los objetivos políticos de las *diferentes* minorías. La diferencia constituye el germen de la diversidad, pero no al revés. La primera ha de existir de forma autónoma, real –o tangible (Mitchell/Antebi/Snyder 2019)–, para que el valor discursivo de la segunda cobre sentido en una sociedad democrática, plural y justa.

Por el contrario, si bien *El amor no dura para siempre* no ambiciona reformular los arquetipos de *Romeo y Julieta* desde los postulados feministas que acaso pudiera prometer el título del espectáculo, sin embargo, presta una especial atención al deseo que verbalizan las bailarinas de Fritsch Company. Los testimonios que trufan la obra ayudan a singularizar la experiencia del amor y el sexo en la oscura –por la desatención que padece y el tabú que en sí misma representa– encrucijada del género y la discapacidad intelectual. Es posible que *El amor no dura para siempre* se desmarque de la agenda política feminista, pero, de ser así, la operación conduce a una conveniencia estratégica cuya bandera es la visibilización de otras formas del deseo –que el feminismo hegemónico aún tiene pendiente reclamar–, particularmente volcadas en la experiencia colectiva, y no en una autorreflexión identitaria de cariz individualista, que promueve *Redefining*

Juliet. En el trabajo de Fritsch Company, pues, prima la reivindicación del derecho al amor y la sexualidad de los sujetos con discapacidad intelectual, con independencia de si se ven afectados por otros ejes de exclusión, aquí secundarios. Otro aspecto que conviene anotar es que ninguna de las producciones estudiadas recoge el deseo de las minorías sexuales ubicadas en la minoría de la discapacidad (Shakespeare 1996).

Quisiera terminar con algunas consideraciones. La primera obedece al interés compartido de ambos trabajos por los procesos frente a la representación: existe un predominio de la voluntad por documentar frente a la ilusión escénica, lo procesual frente a la culminación artística. Por consiguiente, es legítimo preguntarse si se puede mantener la ilusión de realidad implícita en el texto de Shakespeare mediante cuerpos desterrados del canon de belleza y con discapacidades reconocibles por el auditorio. Lo no mostrado en la representación de *Romeo y Julieta* en cada uno de estos trabajos se nos revela gracias a unas entrevistas que introducen una interesante tensión, producto de amalgamar el documento y la ficción. Que ambas obras se sirvan del medio audiovisual para indagar en la intimidad de las artistas, me lleva a pensar en un intento por parte de sus respectivos directores por preservar los relatos en primera persona del efecto constrictor del público teatral (Langellier/Peterson 2004: 14). No es menos cierto, por otra parte, que un eventual traslado de estos testimonios al proscenio comprometería su estatuto de verdad. O acaso sería deseable una indagación exhaustiva sobre los mecanismos para dar cuenta de sí en la escena posdramática; máxime cuando se trata de artistas con diversidad funcional cognitiva cuyo manejo de los códigos verbales tiende a ser distinto del nivel adquirido por la gran mayoría del público: ¿qué sucedería con sus expectativas como testigos de un relato o una confesión? Por eso, es estimulante que las actrices y actores de *El amor no dura para siempre* reciten algunos versos de Shakespeare, pues su dicción y entonación inyectan una frescura muy poco explorada en el teatro.

En lo que concierne al uso que ambas producciones hacen de los testimonios de sus protagonistas, considero que hacen de ellos un recurso útil, que convendría seguir examinando, en la medida en que permita poner nombres y apellidos a situaciones de desigualdad específicas, resultado de la convergencia de varios ejes de exclusión. En los próximos años, asistiremos a un mayor y más variado empleo de las prácticas testimoniales en propuestas artísticas firmadas con el sello de la inclusividad. Más allá de inaugurar (o no) un régimen de "co-creación" entre quienes dirigen y quienes son dirigidos, esta decisión apela a un compromiso fundamental, que vendrá definido por las prácticas éticas de sus ideólogos. Al fin y al cabo, el dilema –sobre el que ha versado este ensayo–, no es otro que preguntarnos por qué, para qué y cómo abrazamos la diferencia.

Filmografía

Milner, Glen. 2016. *Redefining Juliet*. Reino Unido: BBC.

Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo-INAEM. 2017. *El amor no dura para siempre (Romeos y Julietas)*. España.

Bibliografía

Al-Jadir, Raya. 2016. "*Redefining Juliet* and the perceptions of disabled people", en: https://disabilityhorizons.com/2016/05/redefining-juliet-and-the-perceptions-of-disabled-people/ [4-10-2020].

Boenisch, Peter M. 2013. "Spectres of Subjectivity: On the Fetish of Identity in (Post-) Postdramatic Choreography, en: Jurs-Munby, Karen/Carroll, Jerome/Giles, Steve (eds)., *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury Methuen Drama: 112–128.

Bogdan, Robert. 1988. *Freak show: presenting human oddities for amusement and profit*, Chicago: The University of Chicago Press.

Braidotti, Rosi. 2015. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona: Gedisa.

Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*, New York: Fordham University Press.

Callaghan, Dympna C. 1994. "The Ideology of Romantic Love: The Case of *Romeo and Juliet*", en: Dympna Callaghan, Lorraine Helms y Jyotsna Singh, *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*, Oxford: Blackwell: 59–101.

Davis, Lloyd. 1996. "'Death-Marked Love': Desire and Presence in *Romeo and Juliet*", en: Stanley Wells (ed.), *Shakespeare Survey: Romeo and Juliet and its Alterlife*, Cambridge: Cambridge University Press: 57–68.

Evans, Elisabeth. 2019. "Disability and Intersectionality. Patterns of ableism in the women's movement", en: Elisabeth Evans y Eléanore Lépinard, *Intersectionality in Feminist and Queer Movements*, London: Rouletdge: 143–161.

Evans, Elisabeth y Eléonore Lépinard. 2019. "Confronting privileges in feminist and queer movements", en: Evans y Lépinard: 1–26.

Fawcett, Barbara. 2018. *Feminist Perspectives on Disability*, London: Rouletdge.

Fox, Ann M. 2020. "Disability, Drama, and the Problem of Intersectional Invisibility", en: Hall, Alice (ed.), *The Routledge Companion to Literature and Disability*, London, Routledge: 290–302.

Garland-Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2004. “Integrating Disability, Transforming Feminist Theory”, en: Smith/Hutchison (eds.), *Gendering Disability*, New Brunswick: New Jersey et Londres, Rutgers University Press: 73–103.

Gómez García, Alba. 2021. “La estética de la ambigüedad como subversión. *Happy Island*, de La Ribot y Dançando com a diferença”, en: Gómez, Alba/ Navarro, David/Velloso, Javier (eds.), *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*, Berlin: Peter Lang: 103–116,

Hartwig, Susanne. 2018. “Introducción: representar la diversidad funcional”, en: Julio Checa y Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los* disability studies, Berlin: Peter Lang: 7–21.

Henderson, Bruce/Ostrander, Noam. 2010. “Introduction”, en: Henderson/ Ostrander (eds.), *Understanding Disability Studies and Performance Studies*, London: Routledge: 1–5.

Kahn, Coppélia. 1981. *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare*, California: University of California Press.

Kristeva, Julia. 2002. “Romeo y Julieta o el amor fuera de la ley”, en: Bernadette Bricout (comp.), *La mirada de Orfeo: los mitos literarios de Occidente*, Barcelona: Paidós: 113–150.

Kuppers, Petra. 2017. *Theatre and Disability*, London: Palgrave.

Langellier, Kristin y Peterson, Eric. 2004. *Storytelling in Daily Life: Performing Narrative*, Philadelphia; London: Temple University Press; Eurospan.

Lloyd, Margaret. 1992. “Does She Boil Eggs? Towards a Feminist Model of Disability”, en: *Handicap & Society*, 7:3: 207–221.

Mitchell, David T., Antebi, Susan, and Snyder, Sharon L. 2019. “Introduction”, en: Mitchell/Antebi/Snyder (eds.), *The Matter of Disability. Materiality, Biopolitics, Crip Affects*, Ann Arbor: University of Michigan Press: 1–36.

Morris, Jenny (ed.). 1997. *Encuentros con desconocidas: feminismo y discapacidad*, Madrid: Narcea.

Morris, Jenny. 2008. “Lo personal y lo político. Una perspectiva sobre la investigación de la discapacidad física”, en: Len Barton (coord.), *Superar las barreras de la discapacidad*, Madrid: Morata: 315–326.

Platero Méndez, Lucas. 2012. “Introducción. La interseccionalidad como herramienta de estudio de la sexualidad”, en: Lucas Platero Méndez (coord.), *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona: Bellaterra: 15–72.

Shakespeare, Tom. 1996. “Power and prejudice: issue of gender, sexuality and disability”, en: Len Barton (ed.), *Disability and Society: Emerging Issues and Insights*, London: Routledge: 191–214.

Shakespeare, William. 2016. *Romeo y Julieta* (ed. bilingüe del Instituto Shakespeare), Madrid: Cátedra.

Wendell, Susan. 1996. *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*, New York: Routledge.

Wihstutz, Benjamin. 2012. "Schauspiel als Emanzipation: Das australische Back to Back Theatre, seine Ästhetik und Arbeitsweise", en: Imanuel Schipper (ed.) *Ästhetik versus Authenzität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung,* Berlin: Theater der Zeit: 145–153.

Wilkerson, Abby. 2002. "Disability, Sex Radicalism and Political Agency", en: *NWSA Journal* 14.3: 33–57.

Alba Gómez García
Universtät Passau / ReDiArt-XXI

"Siempre hay que encontrar lo que hay debajo de las palabras". Entrevista con Andrés Lima sobre *El amor no dura para siempre*[1]

¿Cómo surge tu colaboración con la Fundación Psico Ballet Maite León para trabajar con Fritsch Company?

Hace unos cuantos años, vi una actuación del Psico Ballet en la Cuarta Pared, me impresionaron mucho y quise conocerlos. Al cabo de un tiempo, me invitaron a hacer un taller durante el transcurso del festival "Una mirada diferente" –que, en un principio, se llamaba "Por la discapacidad"–, del Centro Dramático Nacional (CDN), para que yo trabajara con un reparto donde la mitad tenían una discapacidad, física y psíquica, y la otra mitad eran actores profesionales. Me encontré con Gabriela [Martín], la hija de Maite León y actual directora del Psico Ballet y, más tarde, me brindó la oportunidad de hacer lo que quisiera con Fritsch Company. Me pareció estupendo.

¿Tenías alguna experiencia previa relacionada con la diversidad funcional?

Había trabajado anteriormente en el Sanatorio Esquerdo, era un encargo del CDN. Gerardo Vera, su director en aquel momento, quería que dirigiera *Marat Sade*. Peter Weiss abordó el enfrentamiento dialéctico entre el marqués de Sade y Jean-Paul Marat como líder revolucionario radical, si bien, su obra trasciende la Revolución Francesa y nos habla de la división de la Europa de posguerra, entre el comunismo y el capitalismo. Weiss tomó la anécdota del encarcelamiento del marqués de Sade en un psiquiátrico, donde empezó a hacer teatro con pacientes aquejados de locura. Por eso, mi propuesta consistió en un laboratorio de

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00). Además, el trabajo se enmarca en el proyecto sobre artes escénicas, visuales y diversidad funcional realizado en la Universidad de Passau con el apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt.

investigación en torno a las palabras "revolución" y "locura" con pacientes, crónicos y agudos, con diversidad psíquica. Este hospital es un lugar muy interesante y sugerente, tanto por la labor que realiza como por su historia, pues allí el doctor José María Esquerdo hizo sus primeros experimentos de antipsiquiatría. El gerente del hospital, que también era productor de cine, Alfonso Matallana, se interesó por mi proyecto y nos permitió, a la compañía y a mí, celebrar encuentros de una semana de duración cada dos meses, durante un año.[2] La experiencia fue apasionante, bella, dolorosa, excitante, difícil y, sobre todo, muy fraternal.

Aquel trabajo no se parece al que he hecho con Fritsch Company. La experiencia de Gabriela y su equipo me han aportado muchísimo.

¿Cómo es dirigir un elenco de artistas con discapacidad intelectual?

No hay tanta diferencia: hacemos un mundo de diferencias porque nos da miedo que los demás sean diferentes. Hay que reparar en el lenguaje y ponerse en el lugar del otro. Los artistas de Fritsch Company se reían de palabras como "normal", "anormal" y "subnormal". Siempre hay que encontrar lo que hay debajo de las palabras. Eso te sitúa de otra manera, porque normalmente no *miramos* la realidad que nos rodea. Nos pasa continuamente, al público y a la sociedad burguesa española, no queremos ver sino lo que nos interesa. Trabajar con ellos fue un *shock*. En Fritsch Company hay artistas con diversidad psíquica de lo más heterogénea y me han permitido aprender cómo expresar las emociones; fundamental, por cierto, en el teatro. Me di cuenta de que la diversidad –antes llamada discapacidad–, reside en la expresión verbal. Esa diferencia hace que quienes nos consideramos normales o equilibrados pensemos que los otros piensan menos o peor. Yo desconocía esta particularidad y, sinceramente –y lo que digo no es una pose de solidaridad o de comprensión–, creí que estaba por encima, cuando en realidad no era así. Por ejemplo, varios de los componentes no sabían expresar con palabras qué es el amor. Sin embargo, a la hora de representarlo y sentirlo para que llegue hasta a ti, pocas veces he encontrado una expresión tan potente de las emociones. Esto me avasallaba al principio y no sabía cómo manejarlo.

2 La compañía Animalario representó *Marat Sade* en 2007 en el Teatro María Guerrero, a partir de la versión de Alfonso Sastre. Ese mismo año, el CDN publicó el itinerario y algunos documentos provenientes del taller de investigación que Andrés Lima dirigió previamente al estreno de este montaje.

Tuve que ser aceptado primero, porque, cuando entras en un grupo como este, tú eres quien tiene una discapacidad.

He de confesarte que las personas con síndrome de Down me daban un poco de miedo y me suscitaban rechazo porque me colocaban en un lugar muy incómodo. En parte, por eso intenté hacer este montaje, para saber qué pasaba con esos miedos. Me costó dolores de cabeza, hasta que un día dije "es una cuestión de entregarse, de no tener prejuicios".

La huella clásica –sobre todo, la de Shakespeare– ha estado presente en tu última trayectoria. ¿Con qué intención regresas a un texto canónico para representarlo con una compañía de estas características?

La elección de Shakespeare fue voluntaria. No queríamos ponérnoslo fácil y limitarnos a un ejercicio de expresión corporal. La dificultad verbal de algunos de estos artistas hace que, tal vez, no puedan decir muchas palabras seguidas al estilo del actor clásico, pero sí expresar las emociones, la simpatía y el ritmo de los personajes de Shakespeare. Ten en cuenta que nunca habían hecho teatro. Yo tenía que ponerme en su lugar –y ellos, en el mío, pues son artistas– y ofrecerles herramientas adecuadas: por ejemplo, una canción de Ricky Martin. Es una cuestión de comprensión y de sentido común.

Esta experiencia ha hecho que me plantee qué es la calidad o la bondad de un actor o una actriz en un montaje; qué es hablar, imitar o expresar las emociones con intensidad. Su mayor obstáculo es que el mundo está organizado con palabras. Poseer la coherencia y el discurso implica poder –la política está llena de palabras–, y es ahí donde deberíamos cambiarlas, con el fin de que abarquen más significados.

Entonces, la decisión de que en el espectáculo puedan identificarse escenas de *Romeo y Julieta* a través de canciones tan populares como las de The Who, Barón Rojo, Ricky Martin o Pink Floyd, obedece a una cuestión más práctica que estética.

Por su visceralidad, la música es un vehículo de expresión estupendo para ellos. Además, son artistas acostumbrados a bailar. He querido que el mundo sonoro de la obra tuviera que ver con sus vidas y que los entusiasmara. Pero esto es lo mismo que hago con mis actores de Animalario. A veces, con la música te expresas mejor que al intentar explicar de qué va la escena.

Tu versión de *Romeo y Julieta* está llena de humor; tanto, que has descartado la premisa trágica de que el amor ideal está condenado a no ser, lo cual conduce a una ambivalencia moral. En otras palabras, ¿por qué "el amor no dura para siempre"?

Mi versión de *Romeo y Julieta* fue bastante distanciada. Todo sucede de forma exagerada e incluso hay varios Romeos y varias Julietas. Se trataba de representar la anécdota de los amantes, aunque a mí me interesaba grabar todo el proceso en vídeo, con la colaboración habitual en mis montajes de Miquel Àngel Raió. En una de las reuniones con la compañía –siempre hablábamos durante largo rato–, tras seleccionar las partes que queríamos presentar, elaboramos una lista de posibles títulos, porque esta obra está sacada de *Romeo y Julieta*, pero también de Píramo y Tisbe, aunque en realidad no sea ni una ni otra. Julia, una de las artistas, dijo que debía llamarse "El amor no dura para siempre". Eso es precisamente lo que sucede en esta obra, donde se habla de la esencia del amor y la muerte. Cuando le pregunté a Julia qué era para ella el amor, me respondió con claridad: "el amor es justicia", porque, en efecto, el amor significa igualdad entre dos personas, de sentimiento, de emoción, fraternidad. No puede estar mejor expresado.

Me interesa particularmente tu decisión de incorporar al espectáculo el testimonio de artistas con discapacidad intelectual. ¿Por qué amalgamar su experiencia, su biografía particular, con "el saber universal" de los clásicos?

Esta decisión se gestó a lo largo del proceso de creación, fruto del taller de investigación. Por eso me gusta tanto esta opción, porque permite trabajar en profundidad, intercambiar puntos de vista y divagar. En un ensayo intentas solucionar escenas para que queden bien. Un taller de investigación te obliga a bucear y a mirarte donde no quieres. De forma habitual, trabajo con lo que yo llamo "la cualidad", a través de los verbos que mueven la acción dramática. En *Romeo y Julieta* la acción está movida por el verbo amar. Una vez se identifican esos verbos, hay que apropiarse de ellos, así que les pregunté por su significado. A través de la experiencia personal de cada intérprete, armé el montaje e incorporé cosas que ellos me ofrecían, para la autoría, la coreografía y la puesta en escena. Por ejemplo, para representar el momento del flechazo, utilizamos una anécdota de María (una de las Julietas) y otra de Germán (Teobaldo). Ella nos

explicó cómo se enamoró de un chico durante un partido de tenis, mientras que a él le sucedió mientras comía un bocadillo. Así se expresa en *El amor no dura para siempre* el encuentro de Romeo y Julieta. Sencillamente, como los actores, ellos aportan su biografía, se ponen en las circunstancias de esos personajes. Por el contrario, no fue fácil conseguir la escena de la pelea porque les costaba mucho expresar la violencia, que han sufrido verbal, emocional e incluso físicamente.

¿Os topasteis con algún obstáculo en la comunicación? Las relaciones afectivas y sexuales de las personas con discapacidad intelectual son un tabú, hoy en día.

Ellos hablaban con enorme tranquilidad. Una mujer me contó que le costaba entregarse a una relación porque sabía que alguien se la iba a romper y tenía una frustración sexual enorme, y lo decía clarísimamente. Hubo fragmentos de las entrevistas que no incluimos en el vídeo, pues de lo contrario podíamos tener problemas con los padres (y es normal). Muchos artistas de Fritsch Company no tenían patria potestad, *no eran adultos*, dependían de las decisiones de sus padres y tutores.

Lo que más me sorprendió es que quienes tienen más cosas que decir son las artistas, que hablan abiertamente de lo que desean para sí en una relación de pareja. Mencionan el compañerismo, la lealtad y explican la necesidad de reconocerse y aceptarse primero a sí mismas para luego amar a los demás. ¿Hablasteis del amor con perspectiva de género?

No o sí; no voluntariamente. Hablábamos del amor de forma inocente, éramos como niños. No observé que existiera un problema de género. Ellos y ellas comparten por igual una dificultad a la hora de enfrentarse a la sociedad. El grupo está unido por algo más doloroso que los hace diferentes. Me dio la impresión de que hombres y mujeres se respetaban, no recuerdo ninguna conducta machista, aunque es posible que los chicos la tengamos demasiado incrustada en el inconsciente. Creo que esta cuestión, en estas circunstancias, pasa a un segundo término. Se habló más sobre la injusticia, la libertad, el amor y la violencia, que sobre el hecho de ser diferentes en tanto que hombres y mujeres.

***El amor no dura para siempre* establece una interesante tensión entre la ficción de los amantes de Verona y la experiencia amorosa de los artistas. ¿Crees en el potencial artístico de la alianza realidad-ficción para trabajar con artistas diversos?**

Con y sin diversidad, es algo que el arte contemporáneo agradece. Otras disciplinas del arte han trabajado mucho la mezcla entre realidad y ficción. Cuando el Pop Art o el conceptualismo hicieron que todo objeto cotidiano fuera susceptible de ser una obra de arte, este se democratizó: ya puedes participar del hecho artístico. Esto tiene muchos matices. Si como artista trabajas con honestidad, no importa demasiado lo que sí les importa a los críticos y los marchantes. A los que hacemos arte nos importa formular preguntas de manera veraz. He combinado ficción y realidad del mismo modo en *Prostitución*[3] que en *El amor no dura para siempre*. En este caso, los artistas asumían con naturalidad el hecho de tener que ser ellos mismos o ser un trozo de guion. Su forma de expresión es de una gran pureza e inaugura un mundo ajeno al sarcasmo y al cinismo, que manejamos demasiado para ocultar lo que de verdad sentimos o deseamos.

Entonces, ¿has investigado los umbrales de la discapacidad desde la naturalidad, (entendida en un sentido amplio)?

Tal y como me sucedió en la experiencia del Sanatorio Esquerdo, con Fritsch Company tuve la tentación de definir qué es la discapacidad, cuáles son las diferencias y las similitudes. ¡Es tan complejo! Pero, como en la vida cotidiana, asumí que cada actor tiene su mundo, pero trabajamos juntos para expresar algo común. Me coloqué ahí, y ahí es donde me encontré a gusto con ellos. Si tratara de diferenciar los códigos de cada persona, naufragaría en mi labor. Yo tengo que *ver* como ellos, no observar diferencia. Al principio, tienes tu condescendencia: "no le digas eso a una persona discapacitada porque se va a molestar", "esto no se puede decir en alto porque *no está bien* como normal moral", etc. A partir de determinado momento, eso desapareció.

---

3 Espectáculo teatral-musical-documental creado por Andrés Lima y Albert Boronat a partir de textos y testimonios de varias prostitutas. Se estrenó el 17 de enero de 2020 en el Teatro Español (Madrid).

¿Por qué distribuiste la acción de la obra en dos planos espaciotemporales, de forma que se repitiera tanto en el audiovisual proyectado en la pantalla como en la coreografía escénica?

Según transcurrían los ensayos, consideré rescatar el material de las entrevistas, no solo como parte del proceso creativo de la pieza teatral, sino para incorporarlas en el vídeo. Por eso conservamos momentos de los ensayos, que ahora forman parte de la obra. De todos modos, aunque la acción dramática continúe en otro plano, a través del vídeo o en escena –aunque, en el fondo, sea el mismo plano–, respetamos el arco dramático de la obra. Era importante hacerla entretenida –Shakespeare es un maestro en eso– y respetar los tiempos para que conozcamos a los personajes y sus dificultades, hasta su muerte.

¿Consideras que los nuevos lenguajes escénicos son adecuados para trabajar con compañías inclusivas?

Las formas de expresión más contemporáneas favorecen estos trabajos. Desde hace tiempo vivimos un momento muy ecléctico y la mezcla de la poesía, la danza, el teatro, el surrealismo, lo onírico y lo real, la ficción…, ofrecen una cantidad de herramientas en el teatro que han hecho desaparecer prácticamente las escuelas y los estilos, y que seamos todos un poco ecléticos. Resulta algo muy rico. El hecho de que desconozcamos tanto la forma de expresión de la diversidad funcional hace que tengamos que estar abiertos a mezclar herramientas. Eso dificulta el trabajo en algunos casos, pero también abre una cantidad de fronteras poéticas enormes.

La primera vez que vi trabajando a Pippo Delbono con su compañía me quedé fascinado. Lo que conseguían era tan potente, emocional y visualmente… Vivimos en una sociedad no manejada por la diversidad funcional y aunque el papel preponderante en este tipo de trabajos suele corresponderle al director de escena, sería alucinante si fuese al revés. Habrá artistas con diversidad que no tengan las herramientas que da la experiencia, pero no la capacidad, te lo aseguro. Algo empieza a ser real cuando te dan la oportunidad de hacerlo. Pippo Delbono no participa en festivales específicos de diversidad funcional porque piensa que su teatro es igual que cualquiera de los demás, y tiene razón.

¿Habéis podido presentar el espectáculo al margen de festivales específicos?

Que yo sepa, cada vez hay más sitios que dan la oportunidad de mostrar los trabajos de la diversidad. Fritsch Company tiene cada vez más funciones. Hay prejuicios que forman parte del desconocimiento, como puede sucederle a la poesía contemporánea y al teatro performático más radical, así que tienen pocos cauces de exhibición y no forman parte del circuito comercial. Poco a poco, el teatro inclusivo tendrá su sitio y su gente, la que quiera verlo y disfrutarlo. Se tiene que ir incorporando a la sociedad.

Para terminar, me gustaría que valoraras *Las siamesas del Puerto*, una obra en la que hablabas, a principios de los noventa, del amor desde la monstruosidad o lo *freak*. Además, proponías una relación amorosa nada convencional.

¡Qué bonito que lo hayas relacionado y me lo recuerdes! El concepto de lo monstruoso siempre me ha interesado. Quizás porque hay algo que nos da miedo de nosotros mismos que achacamos a los demás. De pequeño sentía vergüenza y miedo, y los retos que hoy me propongo tienen que ver con esas emociones, contra las que he luchado muchísimo. El miedo a la vergüenza es a lo que más se enfrenta una persona con diversidad funcional, miedo a que la minusvaloren. Los artistas del Psico Ballet se ríen bastante de la idea del "monstruo", y eso que han sufrido y siguen sufriendo.

David Ojeda Abolafia
ReDiArt-XXI

"Pioneras", fraseos en la distopía del tiempo, del mito del cuerpo al cuerpo mitificado: la irrupción de la danza diversa en la vinculación del cuerpo y el género[1]

Abstract: The article addresses the contextual and thematic comparison that the emergence of the pioneers of modern dance has been able to have in front of the creators of inclusive dance. It goes through previous analyses detailing what the panorama in which those artists then faced each other could be and the paradoxical relationship that may now be taking place in the territory of the performing arts with the dance of people with functional diversity. It concludes with a description of some of the international choreographers, as well as the territory of performance in the inclusive dance of dancers from national and international companies. It details a series of shows in which they have been able to participate over more than a decade in some cases, always presented by the fact that they have been witnessed by the articleist in the vast majority of the artists mentioned.

Keywords: diversity, inclusion, modern dance, contemporary dance

Palabras clave: diversidad, inclusión, danza moderna, danza contemporánea

1 Contextos y temáticas de las pioneras de la danza moderna y la danza inclusiva

1.1 Cambio de siglo, apertura y cierre de época

Suele ser en los cambios de época cuando aparecen los grandes momentos, irrumpen personalidades, se desbrozan teorías, acontecen cambios insólitos… Muchas de estas posibilidades se establecieron en el tránsito de siglo que entonces dio lugar a una renovación y revolución en el panorama de las artes sobre la

---

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

escena. Y también se ha ido fraguando tal circunstancia en el cambio del actual siglo, y de milenio, pero esto no lo llegaremos a ver ni vivir.[2]

La circunstancia entonces produjo la aceleración de estilos, estéticas y artistas, que desde mitad del siglo XIX fueron abriendo puertas y miradas que no estaban entonces convenidas. La fórmula del arte de la escena, asentada en la estrategia de la autoría dio paso a la irrupción de la dirección de escena, siendo los pioneros en cada estilo y estética, Duque Saxe Meiningen, Richard Wagner, Andrè Antoine, Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, por citar algunos en la extensa nómina. El paso de estilos heredados de la plástica, fueron dando pasos hasta la llegada de los primeros diseñadores, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia y George Fuchs, pioneros también. En este acelerón, solo quedaba que la que estaba siendo hermana, afectiva, del arte dramático, cobrase primigenia posición, retomase el camino de lanzadera, de irreverente viraje, adelantando posiciones no previstas y sí formidables que harían notorios aportes, sustantivos cambios y propuestas a futuro impensables hasta entonces. Si las vanguardias artísticas supusieron una transformación sin igual en los primeros años del siglo pasado, la danza no iba a ser menos, y supuso a caballo con el resto de las artes, una actitud de intrínseco cambio a lo que iba a suceder a lo largo de los decenios, aventurados en estéticas, corrientes y poéticas, a una velocidad hasta entonces desconocida.

El avance de la danza clásica nacida hace poco más de un siglo, entonces, compromete a la búsqueda de lenguajes y nuevos territorios para las artistas del movimiento. La danza tradicional, popular, junto a los nuevos destellos de oriente, impulsó estas nuevas rutas a las almas genuinas como Isadora Duncan, Louise Füller, Ruth Saint Denis, Sophie Tauer, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey, Hayna Hall, como nombres nacientes, irruptoras y delimitadoras de las siguientes artistas que vendrían, sin parar, a lo largo del siglo XX.

La intención novedosa y la singular intención no tenían nombre, y el tiempo las dio en llamar las "Pioneras de la Danza Moderna",[3] como lugar que acogiese a toda esta maravilla de poéticas del movimiento, que marcaron y marcarían un eminente código nuevo, luego estilos, poéticas, estéticas, y su devenir en los diversos caminos que propiciaron la evolución a la danza contemporánea.

Si algo subyace a todas ellas, a este instante, fue la prioridad del cuerpo y su presencia formidable como lectura sustantiva, formativa y compositiva. El

2 A lo largo del artículo usaré conceptos y términos que nacen de los cinco libros que aparecen en la bibliografía. No he anotado explícitamente estas apreciaciones, pero sí quiero enmarcar que nacen de las propuestas analíticas de estos cinco investigadores.

3 En la edición de José Antonio Sánchez podemos encontrar detalles significativos de muchas de estas coreógrafas y bailarinas. También en las ediciones de Louppe y Baril.

cuerpo que necesitaba dejar de estar cubierto, que buscaba ofrecerse y emanciparse de toda su historia oculta. El cuerpo como único garante de esta inusitada manera de mostrarse, dirigirse al auditorio, consolidar el discurso coreográfico naciente y por hacer.

Esta aventura del cuerpo, imbricada también a la holística sensación que se hacía patente en nuevas atenciones al arte de la escena en figuras como François Delsarte, Rudolf Laban, Jacques Dalcroze en sus metodologías o las iracundas apuestas renovadoras de los estilos que Serguei Diaghilev propondrá, hacían la misma intención de ampliar los registros, modificar los estilos y ampliar el paradigma del ballet clásico, las danzas populares, folklóricas, culturales y rituales o los usos y destellos del mimo y la pantomima, distintas veredas que conjuntaban al cuerpo como motivo dramatúrgico y escénico.

Este hincapié desproporcionado se unía también a las manifiestas formas individuales de todas estas bailarinas, coreógrafas, poetisas del cuerpo y el movimiento en la escena. Ellas labraron su escalada y derribo de iconoclastas maneras adocenadas, rompieron los cauces previstos de solo ser hitos para el baile, nunca para la coreografía, y abundaron en esa imparable labor de reconocimiento del género y la necesidad de identidad en la sociedad que la mujer, además, venía luchando desde siempre.

Estas presencias se detallan indelebles, pretéritas, pero presentes al camino de la danza y, por supuesto, establecidas formidablemente en su historia.

De igual forma, la danza inclusiva, en todo el movimiento artístico, estético y antropológico, irrumpe con la misma vital necesidad, funcional en todo su cometido y genérico para toda la sociedad. Desde la apertura de códigos y registros de la danza hasta la aportación inigualable al paradigma de las artes de la escena se hace palpable el lugar que ha planteado y los propósitos que ha posibilitado la incorporación del cuerpo y la diversidad en su función estética, creativa y artística para promover un cambio ideológico que hace que el arte de la diversidad no se escore actualmente ya como un motivo de intención social, únicamente, o rehabilitador, sino como un motor de cambio artístico profundo que abre una renovación de gran rigor en el contexto de la escena y las artes del espectáculo.

Yanel Barbeito, Claire Cunningham, La niña de los cupones, Tomi Ojeda, Marta Navarrete de Colectivo Lisarco, Irene Crespo de Cía. Danza Mobile, Jéssica Díaz y Camila Ruiz de Cía. Alas Abiertas, Hannah Sampson de Stop Gap, están haciendo posible con su actitud creadora que el contexto de la danza amplíe en su genuina actitud de vanguardia, de exponente continuado en el lenguaje artístico.

Si cabe, surgen dentro del engranaje de compañías y de las búsquedas coreográficas de bailarinas, coreógrafas, pedagogas Maite León, Marisa Brugarolas, Patricia Ruz, Esmeralda Valderrama, Mercedes Pacheco, Gabriela Martín,

Cristina Araujo, entre otras, Celeste Dandeker, Claire Cunningham, Yanel Barbeito, a nivel internacional. También cubren esta nómina coreógrafos, Jordi Cortés, Juanjo Rico, Ángel Negro, entre otros, no siendo el propósito sustancial del artículo, pero tampoco se debiera dejar de mencionar.

Alguna de ellas, también ha cubierto el propósito de hacer sus apuestas coreográficas, pero más allá de lo que suponga, lo que mantiene el interés es que su notable presencia ha estimulado la propuesta coreográfica naciente, surgida en estas compañías y nutriente para muchas experiencias que se replican de forma directa en otros caminos de la danza actual.

El motivo del artículo intenta mostrar el paralelismo, el efecto comparativo, nunca la identidad artística plena en los motivos que sustentan ambos momentos. Por ello, no haremos calado en el juego de atender dualmente a lo largo del artículo esta comparativa, y sí propiciar que los epígrafes pudieran ser correlativos. Mas lo conveniente, es hacerlo sustancialmente al territorio abierto y propiciado por la danza inclusiva, en más, en el propósito de lectura a través del género, cuestión por dilucidar hasta dónde fuera una constante analizada en las pioneras de la danza moderna, y hasta dónde un rigor exigente para las "pioneras" de la danza inclusiva, que, en cualquier caso, se debería acometer de manera primordial para entenderlo desde una amplitud de miras de calado antropológico más que singularmente social.

1.2 El cuerpo como discurso propio en la creación espectacular y coreográfica: el cuerpo liberado de la presión en la superación de límites

Las pioneras de la danza moderna tomaron el cuerpo como estandarte de su nueva poética. Lo liberaron de su atadura formal en la estructura del movimiento y de la confección marcada que estilizaba la figura tanto en la danza popular como en el *ballet* clásico. El cuerpo libre como herramienta que propiciaba nuevos registros, códigos nacidos de la búsqueda personal, préstamos de distintas danzas y bailes, para configurar una incipiente hegemonía del movimiento libre, de un cuerpo en nuevos trazos, en coreografías abiertas a un lenguaje por hacer, y cada una su propio desafío a partir de su presencia.

También el cuerpo de la diversidad ha buscado su realización a partir de su presencia.[4] No ha podido ser obviada, sino que ha sido motor del registro por

4 Remito al estudio de Marisa Brugarolas (2016) para ahondar en los conceptos de danza inclusiva, diversa y cómo el cuerpo y su presencia hace posible marcos y registros genuinos en la danza de estas bailarinas de la danza inclusiva.

codificar. Es posible que, como aquellas, estas se hayan apoyado en trazos de la danza contemporánea. Posiblemente el contacto con uno de los lenguajes más habilitados, pero también lo han cruzado con el de las danzas populares. Desde códigos tan rigurosos como el flamenco, además de la dramaturgia del cuerpo, demarcando los trazos, fraseos y composiciones que, con música, sin músicas, con objetos, con introducción del gesto como naturaleza que ha propiciado el carácter y movimiento genuino a cada posibilidad funcional, ha convertido lo imposible en necesario, lo increíble en conveniente, lo inimaginable en realidad.

Toda la trayectoria que hoy día vive su propia y rabiosa artisticidad ha surgido en un recorrido análogo al proceso que iniciaron las pioneras de la danza moderna: a partir del recorrido conocido virtualizando una posibilidad aparente devenida, el motor de la presencia corporal como único valor propio y diferente y la necesidad de bailar el conflicto humano, personal y convenido a esa experiencia única y notoria de la diversidad del cuerpo y su búsqueda del valor propio que lo haga diferente en código y estética.

1.3 Autorreferencialidad y Autopoética

Nos encontramos con una posibilidad de discursos tales como el cuerpo eferente frente al cuerpo referente; lo desconocido que se presenta maravilloso y nos conmueve, frente a lo oculto que se presenta perturbador y nos transgrede.

La realización artística de estas coreógrafas y bailarinas se nutre de la propia actitud vital. La intención de los gestos límites para facilitar el registro ha sido una de las auténticas normas compositivas que subyacen a todas y cada una de las creaciones.

Seguir la naturaleza tensional, rítmica, estructural y formal ha hecho que lo apreciable en los códigos establecidos de estilos y escuelas haya tenido que resignificarse en la trasferencia de sus normativas a la referencia de un cuerpo convenido. Un cuerpo que en su posibilidad física ha matizado y trasladado notoriamente cada articulación y registro tomado de los cánones. Pero también ha potenciado la eficacia de estos códigos haciendo valer que su intención es aún más universalizadora, no restrictiva, sino potenciadora de variantes y aperturas permitidas a partir de su mezcla con la funcionalidad del cuerpo diferente.

Este cuerpo propio, y ajeno al código, ha configurado poco a poco su nueva normatividad. Ha ido originando un nuevo referente que poder registrar, y escalar la configuración de una variante a tener en cuenta. Al igual que la danza moderna, cada intención propiciada por un nuevo cuerpo, estética y planteamiento vital, ha ido haciendo posible un canon ampliado en estilos y marcados referentes poéticos. Acaso el Danceability sea una de las puertas avanzadas de esta rigurosa consecuencia, pero no la única. Los detalles bibliográficos de

muchas coreógrafas inundan la traslación de ejercicios y herramientas compositivas genuinas nacidas de esta trasferencia y relación de contigüidad y préstamo, haciendo posible que nazcan nuevos registros y detalles estilizados que se aprecien poco a poco por sí mismos.

La presencia autorreferencial de estos cuerpos se nos muestra perturbadora, nos conmueve en lugares inciertos a nuestra referencia previa. Nos muestra un instante maravilloso no convivido anteriormente, y hace que lo que estaba oculto en un cuerpo diferente se vuelva universal en la recepción permitida. El cuerpo de Yanel Barbeito o Claire Cunningham, entre los espástico y el desequilibrio nos conmueve fortuitamente, nos obliga a sobreponernos por el riesgo presenciado para luego obrar como un edificante acto nivelador de un código desconocido, oculto, pero que se hace noble, conveniente, y por tanto estimulador como participante novel ante la nueva posibilidad del cuerpo y su arte en libertad.

1.4 *Outsider*, *Off*, alternativo, marginal

Las diferencias de un nuevo arte siempre surgen en el espacio liminar. Este lugar incierto, por descubrir, siempre nos brinda la oportunidad de apreciar una nueva dimensión, un nuevo camino por andar.

Al igual que las pioneras, estas en su quehacer, han caminado en el límite de muchas y rigurosas condiciones iniciales. Se las ha considerado marginales y no encasillables en lo conocido, se las ha tintado de radicalidad y desmesura por convenio social en el respeto de su aparición, se las ha programado en lo alternativo y lugares *off* como único recurso posible cuando no se tiene un reconocimiento y nivelación con los que existe, y desde ahí se han hecho formidables, permanentes y pertenecientes al campo del arte de la escena.

Sin embargo, podría caber que esa mirada "outsider", que las hace genuinas, no acabe nunca de desaparecer. Si eso ocurriese, sería porque sea más que habitual el aporte y participación permanente en la escena, y, sin embargo, no siempre son programadas cabalmente en las exhibiciones ordinarias.

1.5 El diálogo con la academia: ajenas, invitadas, renovadoras

La formación de estos cuerpos en el código y registro que cualquier artista debiera recibir no se hace fácil en una rigurosa y continuada participación educativa. La habitual naturaleza de estas artistas generalmente ha nacido del esfuerzo personal y búsqueda permanente de espacios minoritarios. En muy contadas ocasiones han llegado a formar parte de la formación académica. Es más, esta atención ha estado ajena, alejada, no facilitando la participación, con lo que han tenido que crecer en su aprendizaje por muy diversos y diferentes modos, en más, aislados entre sí.

La mirada desde la formación siempre ha mantenido su riguroso límite en hasta dónde podría ser una intención artística o hasta dónde una atención rehabilitadora. El cuerpo diferente ha mostrado su presencia sin tapujos, escuchando por respuesta lo inconveniente de su posible participación plena.

El avatar de estilizar, por adaptar o encauzar los registros y códigos conocidos, no se ha hecho posible sino en lugares alejados de la Academia. Posiblemente por docencias y pedagogías que han buscado la conversación de lenguajes normativos y propios, diálogo similar que tuvieron que hacer las pioneras, pero que a la larga han ido constituyendo un registro renovador, que más tarde ha sido apreciado y convenientemente incorporado al código educativo académico.

Es más que posible que en un tiempo cercano nos encontremos en esta nueva situación, la de hallar la variante del cuerpo diverso y su camino recorrido como préstamo y marco formativo que entre a formar parte de los lenguajes académicos, pues es propio que el uso y extensión de la nueva forma se categorice y se aprecie como un caudal más que añadir al currículum de la academia.

En cualquier caso, muchas de estas artistas se encuentran en relación con la Academia, en intensivas participaciones, en aportes en encuentros y conferencias.

1.6 La contaminación del cuerpo al estilo y el préstamo del registro frente al código impermeable

Es notorio que las pioneras tomaron el cuerpo y su actualidad como referencia física e ideológica para trasformar el arte de la danza. El movimiento creativo, consciente de Delsarte o la Euritmia de Dalcroze o los *Ballets* de Diaghilev sirvieron de trampolín para muchas apuestas innovadoras en este terreno, que hicieron posible un avance y transformación fundamental en el código gestual, kinésico y compositivo. Transformación que dio lugar a una continuada nómina de coreógrafos y bailarines que hicieron posible la nueva andadura.

La atención al cuerpo con diferencias físicas, cognitivas o sensoriales ha puesto de manifiesto que tanto los códigos y registros que nacieron de su autorreferencialidad y el cruce con metodologías y lenguajes de la danza contemporánea han dado lugar a esta fenoménica novedad en el registro. Se ha favorecido la adaptación de la Danza Contact hacia el código específico del Danceability,[5]

5 Este concepto se ha acuñado a un estilo de danza propio entre la creación, la improvisación y el referente coreográfico naciente de la Danza Contact. Fue acuñado por el director, pedagogo y coreógrafo, Alito Alessi y su vinculación entre otras compañías con la norteamericana Axis Dance.

por ejemplo, además de hacer un aporte sustancial en la dramaturgia que el cuerpo diverso instaura en el lenguaje coreográfico en toda su potencialidad. En este propósito, incluso estilos formales como el flamenco se han visto tomados como referencia para conseguir simultaneidad de códigos expresivos a partir de la lengua de signos, por ejemplo. Por último, el coro armado desde la diversidad ha ofrecido elencos muy variopintos en formas y estéticas favoreciendo una apuesta considerable en la performatividad conseguida, sus distintas presencias han nutrido posibilidades insólitas hasta este momento, haciendo que la variable del cuerpo en su mayor exponente presencial que ha caracterizado la danza moderna y contemporánea se vea ampliada genuinamente con el aporte de estas compañías, estas artistas y estas coreógrafas.

Por todo ello, se muestra la destreza que ensalza la diferencia, el registro que se ve trasformado y los estilos que ofrecen simbiosis con la presencia diversa en pos de nuevos códigos, referentes que aumentan las estéticas y las coreografías y el avance a una renovación estilística que el lenguaje de la danza ha recibido con una respetuosa aceptación paulatina.

1.7 La soledad consumada frente a la inclusión artística

El camino recorrido se ha ido estructurando desde finales de los años ochenta. Las primeras apuestas entre la pedagogía rehabilitadora, el proceso social de la aceptación del arte escénico con personas con diversidad y la irrupción en la escena actual se ha ido trazando en distintas naciones europeas. Simultáneamente, las apuestas de muchas de estas artistas se han contextualizado en las estrategias de centros de formación para personas con discapacidad, pero también, a partir del esfuerzo personal, en el propósito de apuestas de compañías y en menor grado, se han dirigido hacia la participación en centro reglados de danza o en espacios académicos.

El camino en soledad sin embargo ha sido el que más situaciones ha mantenido. Artistas como Nadia Adame, Yanel Barbeito, Claire Cunningham o María Ángeles Narváez, como ejemplos de esta soledad artística, trazan formas y estrategias para conseguir afianzar sus búsquedas estéticas y estilísticas. Acaso porque no hayan conseguido entrar en proyectos, porque hayan decidido denostadamente elegir su soledad autopoética como estandarte de su apuesta. En otros casos, Tomi Ojeda (en su primer momento en El Tinglao, ahora en distintas apuestas coreográficas), Marta Navarrete (Colectivo Lisarco), Irene Crespo (Danza Mobile), Hannah Sampson (Stop Gap), entre otras, han hecho diferente el registro y han abierto la intención artística y estética al actual mundo de la danza.

El crecimiento de esta soledad, en estas últimas y otras más que podríamos citar, ha sido compartido por las coreógrafas que han hecho espacio a este reconocimiento de la diversidad: Maite León, Patricia Ruz, Guiomar Campos, Esmeralda Valderrama, Aiala Urcelay, Gabriela Martín, Marisa Brugarolas, entre otras. Las voces de lo femenino han poblado muchas aportaciones artísticas, estéticas y temáticas. El compartido trazo de las formas y las búsquedas ha reunido a estas dos estrategias convenientes en el lenguaje de la danza, la coreografía y la interpretación. Ambos planos se han alimentado, han construido conjuntamente, han solidificado un territorio inexistente, han abierto una mirada consolidada en la diferencia del cuerpo, en la renovación de los registros y en el hallazgo de nuevas estilizaciones que han enriquecido el territorio actual de la danza.

Entre la soledad sonora absoluta y la compartida, el nuevo territorio de la danza inclusiva, el cuerpo en el baile de la diferencia y la diversidad está consolidado. Debemos entender que esta novedad se ha trazado en estas cuatro décadas, y que como las "Pioneras", ha sedimentado para aumentar el cometido de la danza contemporánea en nuevos caminos por reconocer, recorrer y afianzar. Son presente, y asistimos en todos sus quehaceres a esta renovación participada y activa que en este artículo merece la breve mención con vistas a su notable documentación.

1.8 La ritualidad, la danza popular como estrategias renovadoras frente a la autobiografía

La presencia del cuerpo como reescritura escénica cobra en el cuerpo diverso una referente de ritualidad inexorable. La estrategia noble de la diferencia encauza una intención distinta que hace notorio lo que no es esperado, de ahí su rasgo ritualizante, aun cuando no sea esa su apuesta en el registro ni el código y estilización de su propuesta artística.

Esta fue la matización genuina de las "Pioneras" y se convierte en el motor apreciativo de las artistas de la diversidad y la danza. Son efectos renovadores, cuerpos no reconocibles hasta el momento, propósitos insólitos en la trayectoria y el campo normativo admisible.

Los dos contextos relacionables en el tiempo deparan un espacio por consolidar en el inicio, y desde su idiosincrasia y personalización creadora, irrumpen con la mayor decisión. En un principio, estigmatizadas por no tener lugar ni cabida, luego consideradas por esta peculiar matización incorporada y encarnada, que las ha ennoblecido, alzado en el respeto y consumado en el reconocimiento artístico dentro del lenguaje dancístico.

Y esa forma que irrumpe no puede mostrarse ajena a quién la constituye. Las vidas son engarces que nutren muchas licencias formales que estructuran el cuerpo en el movimiento y el registro en su estilo, en mayor o menor medida autobiográfico. El motivo ritualizante se constituye indeleble a partir del cauce del cuerpo diferente. Los fraseos y matices corpóreos irrumpen con valiente distinción, y en ocasiones rompen con la cordura apreciada en la danza contemporánea, y aportan un garante de valiosa novedad, demostrando su caudal identitario y noble, no ingenuo por novel, y sí portentoso por el ponderable aspecto y énfasis del cuerpo en pos del registro y el estilo encontrado.

La documentación en la valoración actual de la danza contemporánea deberá ir incorporando estos nombres, pues están en su discurso corporal y artístico afincadas en el mundo artístico y profesional de la escena.

1.9 El diálogo con los códigos de danza: *contact*, *butoh*, danza expresiva, etc.

En muchas propuestas coreográficas y compositivas, junto a la pedagogía, se han introducido registros y códigos de la danza contemporánea, fundamentalmente. La hegemonía del cuerpo en sus posibles destrezas fue el marco creativo y constitutivo de la renovación de la danza contemporánea a mitad del siglo pasado.

La elección del cuerpo y su materia física, a través de todos los elementos que constituyen las metodologías canónicas como en Laban, el *Contact*, la danza expresiva y creativa, la danza libre, y todo el cúmulo de adaptaciones de otros códigos que se han relacionado con la destreza corporal de la diversidad desde el clásico, flamenco y otros estilos ha dado una variable formal que no es posible identificar desde un mismo foco unificador de todo el detalle coreográfico y de registro de estas coreógrafas y bailarinas.

Es posible que la realización de materiales a partir de la idiosincrasia corporal sea la condición mínima universal, y posiblemente este sea el motivo con el que vincular estas apuestas dentro del canon de la danza contemporánea, a la vez por las cualidades que las relacionan y por el detalle que las identifica en su propio código expresivo, subjetivo. Mínimos, pero detalles que garantizan la hegemonía de las propuestas, también su rigor y estilización, y que acaso sea el componente personal que las origina.

Los detalles autorreferenciales y, en vínculo, la definición autopoética son los máximos condicionantes, como en toda la materia temática y compositiva de la escena contemporánea. Esta proposición es la que ha definido lenguajes en las apuestas coreográficas, y la que ha convenido el aporte estilístico y estético en su reconocimiento en la creación escénica actual.

1.10 El mito del cuerpo frente al cuerpo mitificado

Se analiza por los sociólogos y antropólogos, también por la industria dedicada a la cultura del cuerpo, que, en los cambios de siglo, al menos en los dos últimos, la idoneidad del cuerpo surge como motivación estética, estilística, ideológica en su devenir hacia todas las atenciones de la sociedad.[6]

Se puede apreciar cómo desde finales del siglo XX la estética del cuerpo excesivamente delgado, en el eufemismo de estilizado, copó las pasarelas de la moda, ocupando muchas páginas sobre la conveniente imagen lanzada a la cualidad humana y la apreciación del canon de belleza, comprometiendo a excesivas delgadeces que fueron documentadas en el análisis médico como comportamientos y trastornos ligados a la anorexia.

También, las coordenadas de la estética de esa última modernidad han ocupado el cambio físico en muchas variables, desde las operaciones de cirugía, hasta las transformaciones del físico a propósito de ideales estéticos y estilísticos, dentro de la libertad del individuo.

La proliferación del cuidado del cuerpo a través de manifiestas activaciones de las cadenas de gimnasios, formales entrenamientos como el pilates y las idas y venidas de las culturas y tratamientos de la tradición de oriente, yoga, tai-chi, medicina china, son algunas de las irrupciones en esta valoración que han sido motivo de atención desde la colectividad social.

En este detalle, las personas con discapacidad han sido incorporadas como nunca hasta ahora en la participación activa, al menos ese es el deseo de las leyes establecidas desde la OMS (2001), Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad de ONU (2006) o la Ley sobre Discapacidad nacional (2013), en continuidad a las aprobadas desde LISMI (1982), LIONDAU (2003), haciendo que su incorporación a la sociedad pueda ser atendida, aun cuando no se garantice toda la participación plena en todos los posibles campos y contextos que constituyen la sociedad.

En este marco, que transita casi cuatro décadas entre siglos, nos otorga la mirada analítica plena para entender que la diversidad del cuerpo en su mediación a la sociedad ha sido implicada y con ello la elección y decisión personal en todas condiciones. Sin embargo, el artículo nos da pistas de que la aparición de la danza inclusiva, y desde ahí la irrupción de las coreógrafas y bailarinas

---

6 Anoto el interés que pueda suscitar el gran trabajo Alain Corbin y otros en los tres volúmenes de *Historia del cuerpo* (2005), como análisis y contextualización de la mirada al cuerpo en este debate sociológico y antropológico.

que pasaremos a presentar, no tienen una necesaria aceptación plena, sino que se abren paso paulatinamente con todo su desafío personal y todo su esfuerzo creativo en el medio artístico, expresivo, estético y formal de la danza. Poéticas que se definen en sí mismas, se potencian desde su genuina forma diversa y se establecen paulatinamente en el marco de la escena, el código y el registro estético de la danza actual y en el recorrido de la danza contemporánea.

La cultura del cuerpo, en su mirada mítica, conlleva la mitificación del cuerpo diverso por su eficiencia desde la diferencia. Este relato establece que los cánones y tradiciones de la danza atiendan en toda su apreciación a estas nuevas apuestas desde el reconocimiento y perspectivas analógicas a muchos otros momentos de la historia, cuando los estilos, las escuelas y los códigos fueron labrando tenazmente su reconocimiento, nunca asumido al principio, como toda vanguardia, sino que al tiempo y al conveniente calado en la escena. Con lo que el campo de estas coreógrafas y bailarinas no se tiene que demostrar, muy al contrario, ofrecer más para que sea apreciado, pues no reconocerlo, sería una extraña condición a la historia del arte de la escena, y aún más, una indiferencia manifiesta hacia la búsqueda de lenguajes, avances en la innovación y apuestas por ampliar los campos de experiencia y creación que el arte de la escena nunca debe ocultar. Es una intención manifiesta por una legitimidad en el mundo del arte escénico.

2 Artistas: coreógrafas, bailarinas, compañías en la danza de la diversidad e inclusiva[7]

Nadia Adame,[8] Codirectora con Mark Swetz de la Compañía Y. Estudió danza en El Real Conservatorio de Arte Dramático y Danza en Madrid. Tras sufrir una lesión medular, debida a un accidente de tráfico, Nadia se trasladó a Estados Unidos donde obtuvo sus licenciaturas de Teatro y Filología Hispánica. Ha colaborado con Shotgun Players, Dandelion Dancetheatre, AXIS Dance Company (EE. UU.) y CandoCo (Reino Unido). Nadia ha bailado coreografías de Stephen

7 La atención a todas y cada una de las artistas aquí mencionadas se acercará a través de los *links* de audiovisuales a veces de la obra total o a veces de versiones promocionales. Es un detalle de muestra para que pueda servir de gran aportación a siguientes estudios e investigaciones más pormenorizados. También, los espectáculos citados los he podido presenciar en directo, por lo que puedo tener una referencia más conveniente para futuras investigaciones.

8 Debo disculparme ante la imposibilidad de no haber podido presenciar en directo ninguna coreografía de Nadia Adame, sin embargo, considero que debía comenzar por ella la nómina de coreógrafas y bailarinas de la danza inclusiva dado que es una de las que comienza su labor en la última década del siglo pasado.

Petronio, Bill T. Jones, Rafael Bonachela, Arthur Pita, y Davis Robertson, entre otros. A su vez, bailó, un trío, junto a Mikhail Baryshnikov y ha sido galardonada con el Premio Isadora Duncan (en EE. UU.) al mejor dúo, junto a Jacques Poulin-Denis.

Esta breve semblanza vierte su intensa trayectoria curricular y artística. En los momentos de finales de los años noventa cuando ambos coincidíamos en la labor artística en Madrid, no tuve la oportunidad de poder ver su trabajo directivo y coreógrafo. Sin embargo, siguiendo las diferentes propuestas que pueden verse a través de YouTube se aprecia su capacidad y registro tanto en el trabajo de los solos como bailarina, así como en las composiciones coreografiadas por ella. La calidez, la fuerza, la tensión y la pasión rozan cada fraseo compositivo y bailado de Nadia Adame, entre la búsqueda de temas como el género, la identidad y la búsqueda de salidas ante la cerril estructura humana. La circunstancia de su quehacer artístico y pedagógico se ha encontrado en gran parte fuera de España. Siempre ha intentado labrar un vínculo y hacerlo posible, pero su actividad pedagógica en Norteamérica y su paso por Reino Unido han sido su fundamental espacio de acción. No obstante, sigue en una gran actividad profesional artística y docente, y se embarca en nuevos proyectos al sur de EE. UU., siendo su faceta fundamental la dirección coreográfica y la pedagogía en danza a muy distintos niveles.

En cuanto a Claire Cunningham, quisiera hablar brevemente de *Give me a reason for to live*, espectáculo que pude ver en el marco en el XXXIV Festival de Otoño a Primavera en la sala Cuarta Pared. Para elaborarlo, Cunningham se ha inspirado en el pintor medieval holandés Hieronymus Bosch, El Bosco, dando lugar a una pieza sobre la trascendencia y la lucha.

Paradójicamente, me hizo recordar otra propuesta coreográfica, de Gilles Jobin en 1998, también en Cuarta Pared, donde la geometría coreográfica y el cuerpo dislocado aparecen como motor que se aúna en el riesgo físico de Claire Cunningham. La búsqueda del desequilibrio es su rigor artístico, coreográfico y estético, casi roza el código del teatro físico, a veces sin deslindarse de muchos de los trabajos que nacen de los artistas del Reino Unido. Fue un trabajo entre la soledad, la búsqueda del cuerpo elevado con la gravedad, casi en un alarde de ascensión mística y espiritual, y a la vez con una esforzada tesitura corporal que anida el riesgo de la caída, el instante en la máxima tensión, como detalles de esa necesaria belleza corporal en el vacío de la sala. Me hizo recordar la apuesta coreográfica de Giles Jobin con las deformadas propuestas corporales del cuerpo o a Jan Fabre, cuando en *El hombre principal es una mujer*, danza con el riesgo de una superficie llena de aceite. Ambas piezas coreográficas se pueden ver en la misma sala y entre las tres rezumaban encantos, encuentros y riesgos.

De Yanel Barbeito, solo puedo decir que ha aparecido como una sombra de verdad en mi apreciación en la danza inclusiva. El solo en Casa Encendida, *No @ menos*, ha supuesto una de las mayores sorpresas dancísticas que he podido disfrutar como espectador en estos últimos años. El silencio y el cuerpo son la identidad del componente artístico de Yanel. La danza expresionista aparece en sus contorsiones súbitas y espásticas, la fuerza expresiva de la pasión con el riesgo corporal de sus desplazamientos y componentes coreográficos podrían dar cuenta de esta sintonía, fuga de un espíritu viviente, similar a como hemos podido leer que supuso la agónica y grave danza de Mary Wigman. Un cuerpo que suena en todos sus recónditos deseos y una mirada que penetra más allá del cuerpo del espectador, que, con ella, respira cada decisión, posición y belleza de su sordo movimiento gritado.

A continuación, me gustaría reseñar también brevemente lo que ha podido ser el encuentro con tres bailarinas con síndrome de Down: Marta Navarrete, Irene Crespo y Hannah Sampson. Con estas semblanzas quiero avanzar en el campo de la danza inclusiva en el territorio de la intérprete, que hace su apuesta en sorda consonancia con la intención de la coreografía. Por ello, también podremos hablar de Jéssica Díaz y Camila Ruiz y la trayectoria infatigable de Tomi Ojeda.

A Marta Navarrete la he podido disfrutar en diferentes espacios y coreografías de Colectivo Lisarco: *Synergy*, en Casa Encendida y Teatro Gayarre y *Synectikos*, en el teatro Francisco Nieva del Centro Dramático Nacional. Marta despliega su ondulante componente de su danza a través de fraseos del estilo *Contact*, no en todo momento, pero sí en gran estilización de su quehacer dancístico. Ha estado en fases coreográficas en dúos, tríos y solos, además del cuerpo de baile inclusivo de las dos coreografías. Asimismo, en *Synergy*, cruza la decisión de una apuesta con mayor detalle narrativo, aun con su conceptual diseño del espacio escénico tan excelentemente decidido por Ícaro Maiterena, que puede compararse con la propuesta performática de una intencionada improvisación entre la música y la danza como fue *Synectikos*. En todo momento, ligereza y pasión brotan de los pasos y desplazamientos, ternura y rotundidad, colisión permanente en la danza de Marta Navarrete, cuerpo indispensable a la poética de Colectivo Lisarco, garante de una dádiva que la vida y el arte está pudiendo reunir.

Irene Crespo, salto al vacío. Desde que pude verla en *Jaquelado*, una sonrisa enorme siempre marca su baile. Su cuerpo sonríe inundando la cara de felicidad que brota en el fraseo. Su cuerpo dúctil como junco hace pases en continuos cambios de nivel, ligeros, sueltos, apasionados, dotando de una gracilidad soberbia a su natural delicadeza. En *Jaquelado*, que se pudo disfrutar en una incipiente carrera sin fin de éxitos en Casa Encendida a mitad de la primera década

del siglo XXI, algo tan interesante como la lengua de signos fue utilizada por la coreografía en distintas fases, entre el contemporáneo y rasgueos del flamenco. Más tarde, con el tiempo, fue *Baby Doll* la noble sorpresa sin interrupción, han pasado muchos años y su digna ligereza sonriente sigue rompiendo lo hierático o solemne de la escena. Un cuerpo quebradizo que propone una devastadora mirada hasta el sobrecogimiento, ser un cuerpo que quiere vivir y no puede salir de su belleza delicada, el cuerpo objeto como una marioneta que nos retrotrae a ese lugar de lo humano que nunca dejará de sentirse encerrado para la mirada condescendiente de la sociedad. Y romper, siempre un detalle vital, se consiga o no. Irene en dúo magnífico, nos dejó sobrecogidos en un rato entrañable de corazón abierto.

Enormous room, Hannah Sampson, sin duda, algo excepcional. La fortuna me hizo coincidir en el Congreso de la Universidad de Múnich en 2017 con esta excepcional propuesta en el Kammerspiele, en una de sus tres salas. También pudimos ver una excelente propuesta teatral de un elenco con personas con síndrome de Down en este festival, en su intención inclusiva. La apuesta de Stop Gap, entre la danza contemporánea y su devenir al teatro físico, acaso inundado por la influencia de la grandes DV8, se nutre de la dramaturgia y el componente físico y coreográfico en todo el espectáculo. Y aun cuando la escena muestra el "a-espacio" que rodea la soledad humana, el centro de este viaje sin fin al interior de la vida se hace infinito en el solo de Hannah Sampson. La sorpresa de hallarse David Toole[9] en el elenco, uno de los primeros bailarines que salieron del entorno inclusivo de Candoco para unirse a "DV8" en "The cost of living", hizo retumbar el pasado y el presente de la danza inclusiva en la escena muniquesa esa noche. Fue un solo sobrecogedor. Se pudo apreciar en el Festival de Otoño de 2019 en los Teatros del Canal, y fue tan magnífico que no dejó sino señal viva de qué supone la irrupción de la danza inclusiva en la escena contemporánea, siendo Hannah Sampson un eslabón más de la cadena de artistas de las que venimos hablando a lo largo del artículo.

Para ir cerrando este elenco prodigioso de bailarinas de la diversidad, me gustaría avanzar sobre *Vacíos* de Alas Abiertas, compañía de danza inclusiva de Paraguay, que visitó España en el Festival Escena Mobile de 2018. Jéssica Díaz y Camila Ruiz, bailarinas que han crecido en este gran proyecto educativo y artístico desde la danza inclusiva en Asunción, Paraguay, y digo crecido pues llevan más de una década subidas a la idiosincrasia de este gran paraguas de

---

9 Lamentablemente, el excelente artista murió en octubre de 2020, ha podido ser este montaje una de las últimas posibilidades de haberle visto en escena.

"Alas Abiertas", idea genuina de nuestra pedagoga, coreógrafa y bailarina, Mercedes Pacheco, y vinculada a la instauración con otros profesionales de la danza contemporánea desde lo inclusivo en ese país latinoamericano, ha dado frutos de tal calidad como el que pudimos ver en el dúo de estas dos bailarinas ciegas en la escena sevillana. Da igual el premio, solo sobrecogerse por la realidad de bailar en la oscuridad, nunca mejor paradoja frente a la consagrada película de Von Trier, *Bailarina en la oscuridad*, y disfrutarlo como nada pueda ser de espectáculo háptico a la visión. La percepción a través del tacto y la piel supura en *Vacíos*, apoya en la respiración su registro imponente, y marca la disciplina de toda una excelente técnica del contemporáneo en las dos intérpretes. La danza simbolista, si alguna vez la hubo, aquí desde la sonora oscuridad del cuerpo hizo remedo de esos anales del inicio de la danza moderna.

Y sin desear que sea un cierre, o sí un paso y seguido, debo levemente rendir homenaje a quien tanto he acompañado, y me ha acompañado, en mi quehacer artístico, y que, por fortuna, ha tocado en ser mi hermana, Tomi Ojeda. No quiero arrobarme de pudor ni condescendencia ni mucho menos evitar la valoración que hasta ahora nunca había dejado por escrito, y sirva como preámbulo a otros propósitos que me gustaría aprovecharme de todo esto que he vivido. Con Tomi, labramos la Compañía El Tinglao, una de las muy pocas compañías que a mitad de la década de los noventa habitaba entonces el término de "integración artística" ahora "inclusión". La apoteosis de *Escúchame*, en 1997, produjo un extraordinario cambio en el entramado de la compañía, y no dejó de armarse a través de las siguientes coreografías, *Ensayo para un beso* y, sobre todo, *A piel de pies*, con la continuidad de *Fisterra* o *Frikis* en su bagaje en el lenguaje de la danza en la compañía. Consigue "con sin sus piernas" bailar con todas ellas… desde fraseos del flamenco a diferentes estilizaciones del contemporáneo, y así con diferentes coreografías. Subirse a la danza, ahora inclusiva, no sé si estoy tan seguro en la utilización de este término para definir el componente estético en este lenguaje de la danza que ocupa todo el artículo, fue un total descubrimiento y acierto que ocupó y ocupa en la actualidad en los montajes coreográficos en los que participa. Su disciplina es tan rigurosa que no ha dado solo a la danza su correspondiente cometido, sino que el arte del teatro deberá atenderse también su singular aporte interpretativo. *Escúchame* supuso la irrupción, *Materia Medea* su actual cauce y trance. Hablar de estos veinticinco años de su apuesta por la danza haría cubrir en un solo artículo esta exponencial carrera, y por circunstancias, en el silencio infinito de no apreciarse en los fastos escénicos de la normalidad.

3 Entonces y ahora

Quiero cerrar mi breve mención a estas pioneras, pero no quiero olvidar que, tras ellas, habitan un singular abanico de mujeres que entre la pedagogía y la coreografía han posibilitado el quehacer de estas intérpretes, Marisa Brugarolas, Esmeralda Valderrama, Patricia Ruz, Gabriela Martín, Mercedes Pacheco, Aiala Urcelay, Guiomar Campos, Patricia Torrero,[10] entre otras. También las primeras que abanderan la danza y la coreografía, Nadia Adame, Claire Cunningham, Yanel Barbeito. Todas, sin fisuras, la grandeza de esta renovación del lenguaje coreográfico y de la historia de la danza, en su devenir contemporáneo, que tanto aporta al lenguaje de la escena artística, sea como fuere, detalle de lo inclusivo, pero universal por el infinito código empleado.

Sirva esta paradójica mirada como reconocimiento en el tiempo, de dos grandes momentos que suponen cambios, vislumbrados en el futuro consiguiente, y que, hoy día, aún no se puede apreciar el caudal vertido por todas estas artistas de la escena y la danza. Sirva como homenaje a las que fueron "entonces" cambio y motor activo a las artes de la escena, y sirva, sobre todo "ahora", para que estas salgan del olvido circunstancial y ocupen con todo rigor y legitimidad los anaqueles y marcos actuales de los estudios de la danza en su contemporaneidad. Sirva para dejar patente que las jerarquías se siguen desmontando y que los espacios reservados a las "merecidas" no están siendo ocupados en su lugar por el de "prodigiosas", pues todas estas bailarinas, coreógrafas y artistas siguen en la inexpugnable oscuridad de su reconocimiento.

Qué tarde deviene el reconocido valor de lo acontecido y qué pronto pasa el esfuerzo por conseguirlo.

Bibliografía

Baril, Jacques. 1987. *La danza moderna*, Barcelona: Paidós.

Brugarolas, Marisa. 2015. *El cuerpo plural. Danza integrada en la inclusión. Una renovación de la mirada*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, Facultad de Bellas Artes

Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de los performativo*, Madrid: ABADA.

10 También coreógrafos, que me gustaría citar, no por errar en el artículo, sino para darle la integridad que pueda merecer, Jordi Cortés, Ángel Negro, Juanjo Rico, Manuel Cañadas, Florencio Campos, Antonio Quiles, José Galán, Sergio Jaraiz, Sergio Núñez, entre otros.

Louppe, Laurence. 2011. *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Sánchez, José Antonio.1999. *La escena moderna*, Madrid: Akal.

Soledad Pereyra
Universtät Passau

"Ich trage mein Kleid und trage mein Loch": cuestiones de género en el Teatro Thikwa

Abstract: This contribution analyzes the notions of sexuality and gender roles in the play *Orlando – Engel und Wartesäle* (2001) by the Berlin theater Thikwa, which has been working since 1990 with a *mixed-abled* ensemble. It is a piece based on the homonymous text by Virginia Woolf, where the adaptation of the hypotext is relegated to the mere evocation of the character of Orlando and some short motives of the British novel, in order to freely explore the notion of gender linked to regulatory practices that seek the restitution and continuity of the normative. Along with the analysis of *Orlando*, we discuss the use of dramatic adaptation for this particular topic and point out some continuities on the question of gender in more recent works by Thikwa, such as in the piece *Diane for a Day* (2018), performed together with the hannsjana artistic collective.

Keywords: gender, adaptation, performance, disability, Thikwa

Palabras clave: género, adaptación, performance, discapacidad, Thikwa.

1 Introducción

La obra *Orlando – Engel und Wartesäle* (2001, dir. Martina Couturier) del teatro berlinés Thikwa desarrolla dramáticamente el tema de la condición humana en relación con las identidades binarias de género y las transformaciones (o también metamorfosis) de género. Esta fue una de las piezas más frecuentemente interpretadas por el grupo berlinés, tuvo varias puestas en escena durante casi una década y también invitaciones a festivales tales como *Okkupation!* (Zúrich, 2009) y *Wildwuchs* (Basilea, 2009). Se trata de una pieza desarrollada a partir del texto homónimo de Virginia Woolf, donde la adaptación del *hipotexto* (Genette 1989)[1] queda relegada a la mera evocación del personaje de Orlando y a algunos

1 A lo largo del capítulo usaremos la noción de *hipotexto* tomada de *Palimpsestos* de Genette, que aparece junto al tipo de transtextualidad que él denomina *hipertextualidad*, que comprende "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (Genette 1989: 13). Dentro de esta relación, por grado de modificación, la adaptación como trataremos se encontraría dentro de la categoría de

momentos mínimos de la trayectoria narrativa original, para así explorar libremente en la performance las nociones de género e identidad vinculadas a prácticas correctoras que perpetúan la restitución de lo normativo. Se analiza y discute a continuación cómo Thikwa puso en escena problemáticas sobre el género y cómo las configuró simbólicamente de manera precursora en el 2001 en su obra basada muy libremente en el *Orlando* (1928) de Woolf que supone, como veremos, una forma de provocación desde varios ángulos. Puntualmente ahondaremos en las siguientes tres preguntas: ¿cómo el icónico teatro alemán[2] Thikwa construye las cuestiones de género en la obra *Orlando – Engel und Wartesäle*?, ¿qué proyecciones estéticas y políticas tiene el uso de la estrategia de adaptación? y ¿cuáles son los enlaces sugeridos entre el tema de la diversidad de género presente en el *hipotexto* y el de la diversidad funcional?

Thikwa es un teatro y ensamble independiente que tiene su sede en el barrio de Kreuzberg en Berlín y, desde 1990, ha elaborado más de cuarenta proyectos performativos con un grupo de más de veinte artistas con y sin diversidad funcional (Nakajima 2019: 260). Aunque originalmente surgió como un proyecto para realizar actividades artístico-recreativas entre sujetos no profesionales y artistas profesionales en el marco de la asociación Thikwa e.V fundada por Christine Vogt, Thikwa se transformó después de 1995 en un ensamble profesional que tiene un lugar relevante en la escena teatral berlinesa (Siebenhaar 2001: 487). Su constitución como teatro *mixed-abled*[3] y como teatro independiente hace que se

---

la *transformación* (parodia, travestimiento, etc.) y no de la mera *imitación* (imitación satírica, pastiche, etc.) (Genette 1989: 38). Más allá del uso del concepto de *hipotexto* y debido a la naturaleza performativa de nuestro objeto de estudio, no priorizaremos de aquí en adelante, los desarrollos teóricos de Genette y ahondaremos en un marco crítico proveniente de los estudios de teatro y de los estudios de la adaptación en general.

2 De aquí en adelante la discusión y la lectura se referirán al espectro alemán, ya que es el ámbito lingüístico, artístico y geopolítico donde se inscribe nuestro objeto de estudio, el teatro Thikwa.

3 En este tipo de grupos, que no se limitan al teatro, los artistas con y sin diversidad funcional se conciben y se mencionan juntos como un solo grupo. En su artículo sobre el proyecto performativo alemán *Un-Label – New Grounds for inclusive Performing Art* desarrollado entre 2015–2017, Wolfram, Prigge y Föhl, describen el carácter *mixed-abled* de esta iniciativa de un modo que coincide con las características de Thikwa y de otros ensambles de este tipo, en los cuales “no se cuestiona el valor de las aportaciones de los artistas integrantes, sino que se reconoce y asume el valor añadido de la conjunción de las diferentes perspectivas artísticas mediante un encuadre afirmativo, que celebra la singularidad” (2019: 212, la traducción es nuestra). Esto es, no se borran o

ubique en una posición de doble subalternidad frente a un centro de hegemonía artística. Se trata de un ensamble que funciona fuera del circuito de los teatros nacionales alemanes y que, por ende, no recibe grandes financiamientos, aunque como teatro concentrado en el trabajo con sujetos con diversidad funcional recibe apoyo económico a través de fundaciones e iniciativas particulares, que le permite llevar adelante proyectos artísticos. Por otra parte, sus artistas con diversidad funcional, particularmente diversidad funcional cognitiva, representan una minoría profesional casi siempre privada de una formación artística sólida y muchas veces excluida en los *castings* para los roles de teatro.

El uso de la adaptación de un texto canónico dentro del repertorio de Thikwa puede entenderse como sugestivo: por un lado, para el tema que congrega el presente volumen (centrado en la temática de género y diversidad funcional), pero también, como megáfono de artistas con diversidad funcional frente al capacitismo como normativa social prioritaria, que tiende a silenciar o no escuchar su discurso.[4] En otros términos, esta adaptación se revela como elemento que les permite a los artistas de Thikwa alzar la voz *desde* la diversidad funcional *sobre* la diversidad sexo-genérica *a partir* de una textualidad consagrada.

Esta contribución analiza brevemente la puesta en escena y las nociones de sexualidad y los roles de género en la obra *Orlando* de Thikwa a la luz puntualmente de su propuesta como adaptación teatral. La propuesta performativa de Thikwa a comienzos del siglo XXI lee el género junto con los deslindes teóricos de su tiempo, particularmente los de Butler (1990), pero también se adelanta a su época en su sugestiva consideración general de la diversidad sexo-genérica. El género y la discapacidad tienen un impacto fundamental en la formación de la identidad personal, como ha demostrado la Prof. Susanne Hartwig en el texto

---

resaltan unas diversidades frente a otras, sino que se reafirma la productividad de su heterogénea coexistencia.

4 El capacitismo, que surge en el campo de los *disability studies* anglosajones como *ableism*, puede definirse como "[…] la creencia de que ciertas capacidades son intrínsecamente más valiosas y, por extensión, que las personas que cuentan con estas capacidades superiores son de alguna manera mejores" (Toboso/Guzmán 2010: 70). Consecuentemente, son pilares del sistema capacitista el concepto de lo normativo y de la persona "normal" y la aplicación de una división entre una humanidad "perfecta" o desarrollada y aquella (aberrante, impensable, subdesarrollada, *déviant*) que entiende como su contrario y con ello casi como no humana (Campbell 2015: 50). De este modo, la crítica dentro de los *disability studies* no solo discurre en las proyecciones morales de la ideología capacitista, sino también en su aplicación visible en las leyes, políticas sociales, valores culturales, entre otros.

del presente volumen.[5] A partir de esta consideración, el presente capítulo exhibe en el análisis que la estrategia de adaptación de Thikwa de la novela *Orlando* de Virginia Woolf resulta un artificio eficaz que corre, desorienta, el centro interpretativo, que tiende a anclarse en la diversidad funcional como elemento identitario único. El uso de la adaptación como artificio estético permite a Thikwa interrumpir la mirada sobre la diversidad funcional de sus artistas para problematizar el tema de la diversidad sexo-genérica (presente de modo indiscutible en su *hipotexto*), el cual resulta fundamental para el programa estético-político del grupo teatral.

2 Adaptación, género y teatro *mixed-abled*

La cuestión de la adaptación teatral es extensa y, como sostiene Kara Reilly en la introducción a su volumen sobre el tema, también es escurridiza porque en la mayoría de los casos termina constreñida a circunstancias contextuales (Reilly 2018: xxi). Como punto de partida, entenderemos la adaptación como una entidad formal o producto que se anuncia como la trasposición de una obra, obras o bien una parte de esta(s) (Hutcheon 2006: 7).

Una definición básica y generalista, contempla en la adaptación teatral la acción de *adaptar*, de modificar, una obra literaria a una estructura dramática que resulta en un artefacto performativo o teatral. El traspaso implicado en la adaptación se entiende entonces como *dramatización* (Pavis 1998: 18). En este punto, la adaptación es claramente diferenciable de una mera versión de otra obra dramática; la adaptación teatral conlleva entonces una transformación del *hipotexto* en un texto meta o hipertexto de género dramático. Este tipo de definición supone entonces como prioridad en la adaptación una transformación intermedial o de código estético, tal como podemos advertir en la discusión sobre la adaptación como cambio de medio, que Pavis incorpora lateralmente en la sección "Intermediality" de su más reciente *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre* (2016). Entendido estrictamente de este modo, como cambio de medio o lenguaje estético y con ello de dramatización, el resultado de la adaptación corre el riesgo de entenderse bajo la implicancia

5 Véase en el presente volumen la contribución de Susanne Hartwig. Hartwig analiza cómo en diversos materiales cinematográficos recientes las dos variables identitarias (género y diversidad funcional) funcionan en formato amalgama, donde cada una de las variables de diversidad puede ser la que determina el modo de leer o interpretar al sujeto con diversidad funcional, aunque, con frecuencia, la variable identitaria de la diversidad funcional suele priorizarse, aún en los mundos ficcionales.

de la fidelidad al contenido narrativo o la fábula. Por otra parte y como advierte Hutcheon, una adaptación, como su fuente, se encuentran enmarcadas, para su interpretación, a través de su contexto de creación y de recepción (Hutcheon 2006: 142). Con ello, puede presuponerse entonces, que numerosos aspectos vinculados a la fábula o contenido narrativo del texto fuente sean desplazados para ajustarse al nuevo contexto interpretativo del hipertexto.

En una segunda instancia, también se entiende la adaptación en el sentido que sostenemos en este capítulo, en tanto "utilizar un texto teatral determinado como pretexto para elaborar otro texto o un espectáculo dramático distintos a la obra original" (Gómez García 1998: 21). Esta idea es muy cercana a lo que discutimos en la próxima sección, donde nuestro análisis exhibe que el texto original de Woolf adaptado a la estructura dramática es justamente la excusa, el pretexto (ya no solo en el sentido de la filología) para el texto performativo de Thikwa y no a la inversa.

En toda adaptación, de uno u otro modo, a pesar de las distancias con la fábula original del *hipotexto*, parece existir, como advierte Carroll (2009: 1), un deseo de reencuentro con el original, aunque sea meramente con el tema de su obra, con un fragmento o unidad de su estructura narrativa o incluso con un personaje. Esta hipótesis se enlaza con aquella de Hutcheon, quien descubre la adaptación como un placer o goce por el palimpsesto que no cesa en su movimiento de vaivén entre los dos puntos: "[…] adaptation as adaptation involves, for its knowing audience, an interpretive doubling, a conceptual flipping back and forth between the work we know and the work we are experiencing" (2006: 139). De este modo, la adaptación en el sentido que nos interesa conlleva la aceptación de un engaño (y ya no solo en el sentido de la ilusión dramática): la adaptación representa inadecuadamente, como proyecto, aquello que dice representar, ya que todo proceso de adaptación involucra un cambio, distorsión o artificio (Babbage 2017: 39).

En su análisis de la obra *Peeling* (2002, Graeae Theatre Company, dir. Kaite O'Reilly) basada libremente en *Las troyanas* de Eurípides y con una performance creada específicamente para artistas con diversidad funcional, Olga Kekis apunta que este tipo de adaptaciones cuestionan el modo de representación históricamente privilegiado para los clásicos, en tanto arquetipos de las obras bien escritas que, en última instancia, deben ser representadas por y para una cierta élite que se autoconfigura desde el modelo capacitista como física y mentalmente "capaz" (2018: 197). Es en este punto donde la adaptación frecuentemente presente en el repertorio de los teatros *mixed-abled* alemanes se vuelve política y estéticamente provocativa. Si la adaptación de textos canónicos y clásicos supone, "a veritable marker of canonical status" (Sanders 2016: 9), porque implicaría transitivamente

el acceso a la autoridad de la fuente, la práctica de los teatros *mixed-abled* resulta una estrategia subversiva frente a ese orden. Al mismo tiempo que busca apropiarse de ese capital simbólico prestigioso del texto canónico, cuestiona de lleno el lugar excluido donde se ubica a los artistas con diversidad funcional frente a esas fuentes de autoridad. Esa apropiación del texto canónico y clásico en la adaptación por parte de los teatros *mixed-abled*, desautoriza la inaccesibilidad a la fuente prestigiosa y la extrae de sus circuitos interpretativos tradicionales por demás normativos y normativizadores. La adaptación se vuelve un espacio de agencia frente a una concepción identitaria sobre los artistas con diversidad funcional que se traduce en un valor cultural capacitista: que los artistas con diversidad funcional no pueden, no son "capaces" y no les corresponde interpretar textos clásicos y canónicos.

La noción de género que configura el contenido narrativo de la adaptación de Thikwa presupone, como discutimos más abajo, la acepción literal de su estrategia estética: la adaptación. El género y la identidad de género, como presenta Thikwa en el escenario, se han construido históricamente en *adaptaciones* frente a un régimen heteronormativo. Esta prerrogativa nos obliga a leer la performance de Thikwa con el icónico texto de Butler, *Gender Trouble* (1990). El género y la sexualidad no son verdades esenciales ligadas a la materialidad de los cuerpos, sino que se vinculan más con una construcción discursiva que crea un marco de normatividad binario: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being" (Butler 1990: 33). Por ello, existe para Butler un rígido marco regulatorio, que refuerza y garantiza la continuidad de la coherencia heteronormativa, para la cual son indispensables las ficciónes reguladoras (1990: 137).

3 La *adaptación* de Orlando

Virginia Woolf escribió en su cuantiosa y heterogénea obra textos de ficción y novelas donde la experimentación ocupa un lugar central. Entre ellas, *Orlando: A Biography* (1928) es justamente un ejemplo de esa obra, porque se trata de una biografía ficcional que experimenta con las convenciones narrativas de su época en varios sentidos, pero, sobre todo, a través de la trama argumental, donde explora las restrictivas nociones de género al introducir el tema del cambio de género en su protagonista. La historia del personaje de Orlando puede sintetizarse brevemente: se trata de un joven noble y poeta de dieciséis años que sirve a la Corona Inglesa y, luego de un trance de siete días, se despierta convertida

en mujer. El personaje vive por siglos en la obra y por ello la trama de Woolf comienza en el siglo XVI para terminar en 1928, punto que enlaza el contenido narrativo con el proceso de escritura, el interior de la diégesis con el mundo externo de la novela, ya que ese es el año de su publicación. El elemento central de la trama que es la caracterización y narración de Orlando y sus vivencias en diversos géneros a través de los diferentes siglos, le sirven a Woolf para cuestionar nociones de identidad y género en términos binarios y construir una feroz crítica a la moral victoriana.

Tras la sombra de su fuente, *Orlando* de Thikwa también abordó la cuestión de género, especialmente en relación con los efectos en el cuerpo y, en el caso alemán, se habla de una transición o reasignación de género voluntaria y, se insinúa, con soporte médico. Contrario a su texto fuente, resumir argumentalmente y de forma breve *Orlando* de Thikwa se vuelve casi imposible. El hilo argumental es, si se insiste en mostrar uno, la figura de Orlando como cuerpo que quiebra la asociación arbitraria entre identidad y género a partir de la biología y las convenciones sociales y un ícono de la deconstrucción del binarismo de género. Sin embargo, reconstruir una trama para esta pieza teatral es muy difícil, la obra se desarrolla como una serie de cuadros de contextualización y escenografía abstracta, que discuten las cuestiones de género. Incluso desde lo estructural, la obra transcurre como una performance de segmentos concatenados, donde no resulta clara la división en actos o cuadros.

Al principio de la obra, ocho personas se despiertan confusas, en el suelo, cubiertas por montañas de ropa en el centro de un escenario a oscuras. Los símbolos del renacer y la exploración con la propia identidad de género se activan inmediatamente a partir de los movimientos acompañados de la luz que progresivamente ilumina ese cuadro. Los intérpretes se levantan suavemente y se prueban en silencio ropa tradicionalmente entendida como "femenina", pero más tarde se prueban ropa tradicionalmente identificada como "masculina"; se muestran los unos a los otros lo que llevan puesto, se quitan las prendas que se probaron, buscan otras entre los montones.

Las subjetividades en escena son construidas de manera muy abstracta en relación con la figura de Orlando. Incluso, Orlando nunca se personifica en un actor/una actriz único/a, sino que resulta mera evocación de una figura aparentemente real, un espectro que sobrevuela la escena o que muy aleatoriamente aparece rememorado por su nombre o algún elemento mínimo del contenido narrativo original. Podemos especular sobre esta primera parte de la actuación, que no hay aquí un Orlando que se ha despertado como una mujer, sino ocho Orlandos desconcertados ante la potencialidad libertaria que implica el fin de la pesadilla del binarismo.

Junto al montículo de ropa que cubre a los actores en el primer cuadro y que se ubica perfectamente en el centro, el escenario se encuentra bordeado por filas de percheros similares a los de las tiendas de ropa. Los percheros marcan la frontera del escenario y recorren sus tres paredes negras al mismo tiempo que respetan la invisibilidad de la cuarta pared. Hacia el fondo del escenario está ubicada, en el centro, una construcción blanca baja rectangular similar a un pequeño muro; una suerte de plataforma que servirá repetidamente en la performance. La escenografía es en este sentido conceptual y simbólica y, a partir de estas características, podemos decir que el espacio de actuación se crea con elementos y objetos manipulables e intercambiables, en lugar de utilizar una escenografía contextualista, inamovible y con un anclaje referencial limitado.

Este punto de partida donde confluyen el minimalismo de la trama argumental, el despojamiento de intersecciones con la obra de Woolf, la ausencia de la figura central del personaje de Orlando y la escenografía y elementos escénicos descontextualizados nos remontan al deslinde hecho por Linda Hutcheon (2006) sobre el "cuándo" y el "dónde" en relación con la adaptación. Esta adaptación escapa de la diégesis de Woolf y prefiere la abstracción que se ubica mejor en una Berlín en los albores del siglo XXI. El espectador ocasional no habituado a las experimentaciones de Thikwa podría encontrarse decepcionado ante la falta de adaptación de la fábula que es tan prolífica en el *hipotexto* de Virginia Woolf. Así también, la desaparición de la figura protagonista (Orlando) y el borramiento de las tensiones que originalmente el texto novelesco mantiene con el contexto moral victoriano, se plantean como estrategias mentadas en la obra de Thikwa, para reorientar o alejarse del texto fuente y dirigirse hacia la creación de un texto propio ensimismado en los debates de género contemporáneos. En este sentido, la obra desdice de recursos estéticos típicos de la novela clásica que también están en Woolf (trama y subtramas, caracterización, descripción) para priorizar la transformación de medio y de código estético al ámbito teatral, esto es, como Pavis entiende la adaptación teatral.

Asimismo, esto se encuentra visiblemente en el texto dramático de modo explícito y metafórico. Como en la frase tomada de la obra y convocada en el título de este capítulo: "Ich trage mein Kleid und trage mein Loch" (Llevo puesto mi vestido y llevo puesto mi agujero). El texto dramático deja en claro la arbitrariedad de las construcciones de género, impuestas en un régimen de disciplinamiento de la heteronormatividad que conlleva la creación de identidades a partir de un juego de equivalencias entre rasgos y usos superficiales (Kleid) y biología(s) (Loch). Es decir, donde identidad de género como conglomerado de determinados rasgos, atributos y costumbres e identidad sexual son puestos

como términos de una ecuación deseada, donde no parece haber espacio para la diversidad.

A menos de los diez minutos del inicio, se produce aquello que llamaremos de aquí en más como un microformato dentro de la performance que simula una especie de entrevista corta. Este microformato se repite a lo largo de la obra, cuando una actriz les pide a los otros intérpretes que hablen de determinados temas. Lo hace a través de la frase "zum Thema" ("sobre el tema"), luego introduce la temática y les acerca un micrófono, les da la palabra en ese gesto y también emula una situación similar a la de una entrevista televisiva espontánea a peatones o transeúntes. En estos microformatos la adaptación de Woolf se suspende por completo. Todos los temas están vinculados directa o indirectamente a las cuestiones de género y van desde el cambio o tratamiento hormonal, los vestidos de terciopelo, los diferentes tipos de faldas, la desnudez o, más hacia el final, también hablan sobre despellejarse o "Häutungen" ("cambios de piel"). Este microformato, por el tipo de gestos, contenidos e interacciones que supone, habilita la entrada, sin romper el juego teatral, de las "ficciones reguladoras" naturalizadas que sostienen los binarismos y las identidades de género fijas según Butler (1990). Como en el primer microformato, donde el entrevistado responde de forma casi enciclopédica al tema "cambio hormonal" con un discurso impostado, que inmediatamente se orienta hacia los prejuicios y mandatos sociales sobre las mujeres y la menopausia. El artista dice, entre varias cuestiones, que la mujer debe cuidarse la alimentación para mantenerse "bella".

En lo que parece un siguiente cuadro, los artistas cuelgan sus ropas en percheros situados alrededor del escenario, mientras muestran diferentes piezas de ropa a una persona. Mientras tanto, se representa la escena de una tienda de moda, a la vez que un supuesto cliente pide hablar con Orlando (es la primera vez que se evoca explícitamente al personaje de Woolf en la obra) y pregunta si su vestido ya llegó a la tienda. La voz en el teléfono tiene una tonalidad grave y por ello el que hace el llamado identifica la voz como "masculina". Esto genera desconcierto en el otro que está hablando y lleva a la pregunta sobre el género de la persona interlocutora. La conversación deriva por un instante hacia la historia del *Orlando* de Woolf, ya que el artista que llama le consulta si antes era un hombre y cómo se siente ahora en la piel de una mujer. Finalmente, le pregunta si está más inclinada a ser hombre o mujer y ella responde que mujer. El que está al teléfono confirma: "Sie sind bestimmt eine schöne jünge… Frau" ("Seguramente es usted una joven bella… mujer"). La ficción regulatoria de la mujer como sujeto que debe cumplir su rol de objeto bello y mantenerse joven, ya presente en el primer microformato de la obra donde se hablaba de la menopausia, vuelve a confirmarse.

A lo largo de la pieza, los intérpretes vuelven a mencionar algunas veces el personaje de Virginia Woolf, Orlando. Hay dos pequeños monólogos, el primero habla del "ahora" y ahí introduce la idea del ahora de Orlando. El segundo monólogo breve, cuenta la historia del personaje Orlando de Woolf, como si lo conociera. En ese monólogo se dice que Orlando no quería transformarse en mujer, que su búsqueda siempre había sido la forma última de la poesía, dando a entender que la transformación de género simboliza esa instancia poética. Los otros actores apuntan que en aquellos días la transformación era difícil y dolorosa, pero hoy en día se ha vuelto más fácil, cuestión que remite no solo a los cambios a nivel social, sino también a los avances médicos-farmacológicos. Esta idea ya se encuentra insinuada en el subtítulo de la pieza: "Engel" [ángeles] y "Wartesäle" [salas de espera], dos términos que remiten a la androginia, la transexualidad y la posibilidad de reasignación sexo-genérica a través de las intervenciones biomédicas. La transformación de género en la actualidad es una posibilidad que se urde en las salas de espera de las instituciones médicas y ya no solo en los sueños y exploraciones artísticas, como en el *Orlando* de Woolf.

A continuación, los intérpretes persiguen a otro artista en escena y lo hostigan para que cante. El canto de esta persona interrumpe sus disputas primero con una voz alta y aguda, que imita el canto lírico y luego con una voz muy grave. Los tonos bajos y altos de la voz son un instrumento más de la performance para mostrar la arbitrariedad de las identidades de género binarias en relación con ciertos rasgos que históricamente se han considerado como masculinos o femeninos. Esta idea es recurrente en la obra. Por ejemplo, en lo siguiente, una de las actrices se ubica casi en el proscenio y el resto se ubica detrás de ella de forma ordenada. Ella dice hablando hacia la cuarta pared "cuando un hombre tiene una mano libre, la usa para tomar su pistola" "o una espada", y todos repiten el gesto que imita al de una persona empuñando una pistola o una espada. Según este segmento, los hombres también usan sus manos para pelear y proteger a las mujeres y una mujer usa sus manos solo para subir y bajar las tiras de su camisa, esto es para mostrar su cuerpo. En esta pequeña coreografía un poco caricaturesca, están claramente representados los dos paradigmas de lo masculino y de lo femenino tal como tradicionalmente los ha construido el régimen binario del género: donde los hombres son violentos y fuertes, las mujeres son delicadas, sensuales, bellas y deben ser protegidas por los primeros.

Después se presenta una canción, donde un intérprete narra parte de la transición de género que enlaza de manera aislada con el libro de Virginia Woolf: Orlando no quería cambiar, ocurrió de golpe, de forma imprevista e involuntaria. Se afirma que los hombres ya no la quieren a Orlando después de la transformación y que las mujeres la detestan. De este modo, la obra introduce

una vez más la temática de la rebelión o subversión de las ficciones reguladoras en torno a la masculinidad y feminidad. El silencio final después de la canción se interrumpe con un grito de "Verwandlung!" (metamorfosis, transformación). Energéticamente los artistas empiezan a reconstruir el escenario moviendo los elementos escénicos. Todos se visten usando papeles blancos y tres representan atributos tradicionalmente asociados al espectro semántico de lo "femenino" como la pureza, la castidad y la modestia. Este elemento es significativo, ya que enlaza este momento de la performance de Thikwa con aquel de la transformación del personaje de Orlando de Woolf.[6] Sin embargo, el espectador de Thikwa no debe haber leído la novela de Woolf para entender el peso semántico de estos tres términos en relación con la temática de la obra.

A continuación, los actores cuelgan bolsas transparentes, como sacos de tintorería, de todos los percheros. La actriz que estaba a cargo de las entrevistas toma el micrófono y vuelve una vez más al microformato, pero esta vez para interrogar de forma puntual sobre las preguntas más frecuentes que las personas hacen frente a la transformación de género. Las entrevistadas responden que esas preguntas suelen ser: si uno se arrepiente, si duele en términos físicos y en qué género se siente más placer o si hay alguna modificación en el placer sexual.

Con una canción sobre Orlando de fondo, los artistas comienzan a vestirse con los sacos de plástico transparente que cuelgan de los percheros y que funcionan como metáfora de su piel, una que permite verlos tal como son más allá de los artificios del vestuario. Todo el proceso de la obra ha significado los mismos "Häutungen" ("cambios de piel") que se han nombrado en uno de los microformatos. Al final, a través de los cambios en la ropa y al mostrarse transparentes (como los sacos de plástico), cada uno será capaz de representar individualmente su identidad de género.

Como hemos visto, las cuestiones de género y sexualidad son el principio estructurante de la adaptación de *Orlando* y no la reelaboración de la fábula de la novela de Virginia Woolf. El ensamble recurre a la adaptación de la novela inglesa como estrategia estética que le lleva a navegar por los tres canales del espectro temático de la obra: binarismo en la construcción de la identidad de género, la transición y cambio de género y finalmente la relación entre género y

6 En el séptimo día del trance de Orlando en la novela de Woolf se produce una insurrección y los turcos se levantan contra el sultán y prenden fuego la ciudad. Mientras Orlando yace en trance, entran tres figuras: La Dama de la Pureza, la Dama de la Castidad y la Dama de la Modestia. Estas tres, bailan alrededor del cuerpo de Orlando e intentan reclamarlo. Finalmente, Orlando se despierta, se pone de pie, desnuda, convertida en una mujer. Entonces, la presencia de las tres damas anuncia la transformación.

sexualidad –recordemos que los artistas se preguntan sobre el placer sexual en uno y otro género y se habla de los rechazos que Orlando recibe luego de cambiar de género–. Por último, la adaptación en particular de este texto sirve como estrategia para desplazar el foco sobre la diversidad funcional, para centrarse en la diversidad sexo-genérica y, como apuntamos más arriba, para que los artistas con diversidad funcional puedan vocalizar sobre esta problemática, usando la matriz prestigiosa que implica el texto canónico.

La centralidad de la cuestión de género en el teatro Thikwa no se reduce únicamente a *Orlando* y aquí podemos elucubrar nuevamente la hipótesis de la novela de Woolf como *pretexto* de una motivación ideológico-política mayor, que trasciende este espectáculo y que no se trata de un tributo a la obra sino una estrategia o artificio que permite vocalizar sus propias ideas sobre el tema y convocar al icónico personaje de Orlando, una de las primeras mujeres *trans* de la literatura europea canónica. Thikwa estrenó otras obras vinculadas a la cuestión de género y de la sexualidad, como, por ejemplo, la más reciente *Diane for a Day* (2018, Thikwa/hannsjana, de y con Laura Besch, Sabrina Braemer, Alice Escher, Jule Gorke, Jasmin Lutze, Laura Rammo, Mereika Schulz, Katharina Siemann, Marie Weich). En ella vuelven, una vez más a la pregunta por las ficciones reguladoras sobre el género y la sexualidad, especialmente a la pregunta sobre qué es un hombre en el sentido heteronormativo del término, que no estaba presente en la performance de *Orlando*, donde el planteo sobre la identidad de género estaba vinculado a la mujer. Además de ello, en *Diane for a Day,* las artistas en escena se encuentran personificadas como *Dragkings*.[7] La continuidad de las obras de esta temática en el repertorio de Thikwa nos muestra una narrativa identitaria del ensamble, que desplaza la función testimonial, para poner en primer plano la función crítico-ideológica del teatro, así como para insistir en las cuestiones de la diversidad de género enunciadas desde la diversidad funcional.

4 Conclusiones

Partimos de la hipótesis de que Thikwa hace uso de un texto canónico de la cultura occidental reconocible en relación con el espectro temático (la diversidad sexo-genérica) para luego poder configurar teatral y libremente los debates contemporáneos sobre la diversidad de género que, muy evidentemente,

7 Tanto el concepto estético de la obra como su título remiten a la artista canadiense-escocesa Diane Torr, que instauró el término *Dragking* en los años noventa y ofreció talleres bajo el nombre de “Man for A Day”.

encontraron al momento de su puesta en escena resonancia en la filosofía de Butler de su icónico libro de los noventa, *Gender trouble*. Más allá del escaso contenido narrativo, la performance, el texto dramático y el texto escénico se aúnan en esta perspectiva crítica sobre el género. Incluso, la propuesta de Thikwa exhibe en la performance, que los rasgos asociados en conjunto a una identidad de género entendida en términos binarios exacerban los prejuicios, los estereotipos y la exclusión para quienes no se ajustan, no se *adaptan*, a las "ficciones reguladoras". La construcción y deconstrucción de la materialidad del espacio escénico parece encerrar también un componente simbólico en este sentido: el género y la sexualidad son estructuras en realidad desmontables y pueden hacerse y deshacerse como los decorados de ese escenario.

La obra, como fue deslindado más arriba, no tiene una trama argumental fuerte, sino que es una concatenación de segmentos unidos por dos hilos conductores que funcionan, cada uno en un plano. Por un lado, en el plano semántico, el hilo es la temática de género y esporádicamente la figura de Orlando, no solo como personaje de Woolf, sino como personaje transgénero colectivamente reconocido. Esto permite leer la adaptación de Thikwa en los términos propuestos por Carroll (2009): hay cierto reencuentro y homenaje con ese aspecto de la novela de Woolf. En el plano exclusivamente formal, el hilo conductor son las actuaciones usando la ropa, la indumentaria como símbolo de las imposiciones en relación con la identidad de género. Este elemento está presente desde el inicio con las montañas de ropa, hasta el final con los sacos de plástico transparentes. Además, lo que identificamos como un microformato dentro de la obra, se repite en la primera parte y justo en la última parte, cuestión formal y semánticamente relevante, ya que incita una lectura circular en tanto recompone en su contenido las tesis butlerianas sobre el género.

Si pensamos la adaptación como gesto de un grupo de teatro independiente *mixed-abled*, hay un punto de disidencia y rebelión frente a las prácticas de la normativa capacitista de la cultura, en tanto estos artistas se apropian de un texto canónico, al mismo tiempo que lo "borran" en el texto resultante. No podemos dejar de ver en esta estrategia, aquel goce del palimpsesto que describía Hutcheon. Como hemos visto en ejemplos concretos, los enlaces con la trama del texto de Woolf son escasos y difíciles de encontrar, al punto que la obra de Thikwa puede interpretarse sin ellos. Al analizar la obra nos enfrentamos con que ese *hipotexto* que se anuncia a voces en el programa y la cartelera (cuestión que funda cierto contrato de adaptación entre artistas y público) es una puerta falsa, por donde se hace entrar a los espectadores. En este sentido, hemos constatado que la adaptación de *Orlando* de Thikwa confirma lo propuesto por Babbage: "Adaptations misrepresent" (2017: 39).

Una expectativa basada en el contexto podría suponer que la obra enlazaría la cuestión de género a la diversidad funcional debido a la constitución y tradición del ensamble. Sin embargo, como hemos demostrado en el análisis, esto se omite ostensiblemente y es la adaptación libre la que predispone a la suspensión momentánea de la temática ligada a la diversidad funcional. En la pieza de Thikwa hay una generalización de los planteos sobre el problema del régimen heteronormativo y binario sobre el género, algunas referencias a la transformación o metamorfosis de género y otras a la sexualidad, pero nunca en relación específica con las subjetividades con diversidad funcional. El recurso de la adaptación teatral que conduce directamente hacia la temática de género de la ficción de Virginia Woolf, posibilita esa omisión provocativa. La adaptación se transforma en una herramienta que permite estructurar la perspectiva y la experiencia del público (Babbage 2017: 43), en este caso en relación con las cuestiones de diversidad de género y sexualidad que le interesan a Thikwa.

La cuestión de género es la diversidad que aquí (y en otras obras como en *Diane for a Day)* le interesa elaborar teatralmente a Thikwa y no particularmente la de la diversidad funcional, que sí aparece en otras zonas de su trabajo. En términos de inclusión de las personas con diversidad funcional, Thikwa trabaja en varios niveles: en el nivel profesional (al contratar y capacitar artistas con y sin diversidad funcional), en el nivel de la accesibilidad (al tener una sala sin barreras) y en el nivel temático, cuando aborda cuestiones relativas a la diversidad funcional, aunque como vimos en este capítulo, no siempre se tematiza de forma directa la diversidad funcional. En la obra que analizamos, la adaptación de un texto consagrado funciona para desplazar el enfoque desde la diversidad funcional hacia la diversidad sexo-genérica. Aunque esta operación es en sí sugestiva y parece oponerse al lugar común, hay un resto que señala una ausencia y con ello una deuda con un debate siempre pendiente: el de las cuestiones de género y sexualidad en relación concreta con las subjetividades con diversidad funcional.

Bibliografía

Adams, Rachel/Reiss, Benjamin/Harley Serlin, David (eds.). 2015. *Keywords for Disability Studies*, New York/London: New York University Press.

Babbage, Frances. 2017. *Adaptation in Contemporary Theatre: Performing Literature*, London: Bloomsbury Publishing.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Thinking gender*, New York: Routledge.

Campbell, Fiona Kumari. 2015. "Ability", en: Adams/Reiss/Harley Serlin 2015: 46–52.

Carroll, Rachel. 2009. *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, London: Continuum.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

Gómez García, Manuel. 1998. *Diccionario del teatro*, Madrid: Akal.

Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*, New York/London: Taylor & Francis.

Kekis, Olga. 2018. "Hypertheatrical Engagement with Euripides' Trojan Women: A Female 'Writ of Habeas Corpus' ", en: Reilly 2018: 195–212.

Kuppers, Petra (ed.). 2019. *Disability Arts and Culture: Methods and Approaches*, Bristol: Intellect.

Nakajima, Nanako. 2019. "Disabling ability in dance: Intercultural dramaturgies of the Thikwa plus Junkan Project", en Kuppers 2019: 257–276.

Pavis, Patrice. 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, London/New York: Taylor & Francis.

Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.

Reilly, Kara (ed.). 2018. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre. Adaptation in Theatre and Performance*, London: Palgrave Macmillan.

Sanders, Julie. 2016. *Adaptation and Appropriation*, London/New York: Routledge.

Siebenhaar, Klaus (ed.). 2001. *Kulturhandbuch Berlin: Geschichte & Gegenwart von A – Z*, Berlin: Bostelmann & Siebenhaar.

Toboso Martín, Mario/Guzmán Castillo, Francisco. 2010. "Cuerpos, capacidades, exigencias funcionales… y otros lechos de Procusto", en: *Política y Sociedad* 47(1): 67–83.

Wolfram, Gernot/Prigge, Jana/Föhl, Patrick. 2019. "Politische Re-Formulierungen im Inklusiven Theater", en: *Zeitschrift für Kulturmanagement* 5 (2): 199–224.

Woolf, Virginia. 1928. *Orlando: A Biography,* London: Hogarth Press.

2 Representaciones y autorías en el cine de ficción

Susanne Hartwig
Universität Passau

¿Mujer o discapacitada? Diversidad funcional cognitiva en tres películas actuales (*Be my baby*; *Yo, también*; *Dora o las neurosis sexuales de nuestros padres*)

Abstract: This paper asks how marginalisation and stigmatisation associated with the two diversity categories 'intellectual disability' and 'gender' influence each other. It analyses how women with intellectual disabilities become recognisable as (adult) women or as disabled person in three actual movies and to what extent the attribution 'woman' frees the protagonists from the stigma of asexuality. In two films, the female protagonists with intellectual disabilities are infantilised even when they have chosen a sexual partner or when they become mothers. The third film, however, shows the ambivalence of the protagonist between child and woman as well as the dangers and the potentials of a liberal environment.

Keywords: sexuality, liberty, equality, empowerment, infantilization

Palabras clave: sexualidad, libertad, igualdad, empoderamiento, infantilización

1 Introducción

"Entonces, ¿eres una persona discapacitada embarazada o una persona embarazada discapacitada?" pregunta el sórdido amigo del protagonista en la película *Dora o las neurosis sexuales de nuestros padres*,[1] para así afirmar de manera indirecta que las dos opciones se distinguen significativamente. ¿Es importante si una persona es mujer y solo en segundo lugar discapacitada, o, al revés, discapacitada y luego mujer? El resaltar unos rasgos identitarios, ¿ayuda a borrar o suprimir otros? Si es el caso, ¿puede la superposición de dos diversidades (por ejemplo, de género y de funcionalidad), utilizarse para socavar la distinción entre "discapacitado" y "capacitado"? Esto es, ¿puede esa superposición poner en marcha un proceso de *undoing disability*, una práctica que borra esta distinción potencialmente llena de estigmas?[2]

1 "Bist du eigentlich eine schwangere Behinderte oder eine behinderte Schwangere?" (D: 1:07:48-1:07:54).

2 Para una explicación del *undoing disability* véase Hartwig 2021.

La presente contribución parte de la hipótesis de que las características identitarias (diversidades)[3] de un individuo no se acumulan como posibles ejes de una opresión ni se cruzan simplemente,[4] sino que forman amalgamas temporariamente estables en las que una diversidad puede dominar las demás.[5] Estas amalgamas, pues, dependen no solo de la naturaleza de las diversidades que las componen (o sea, del tipo de marginalización o discriminación que implican) y del contexto individual de la persona implicada, sino también del contexto temporal: cada combinación de diversidades potencialmente estigmatizadas puede cambiar con el tiempo. Sigue de eso que, en un contexto concreto y un momento preciso, la diversidad "género" puede notarse más que la "diversidad funcional cognitiva" (dfc), mientras que, en otro momento, puede ser al revés y la diversidad funcional cognitiva eclipsa al género. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando las personas con dfc se tratan como unos niños asexuales, de manera que la discapacidad neutraliza a la feminidad y la masculinidad.

Tal como Crenshaw explica que "the narratives of gender are based on the experience of white, middle-class women" (Crenshaw 1991: 1298), se puede afirmar que muchas narrativas sobre la diversidad funcional cognitiva se basan en una imagen de seres humanos asexuales. En efecto, la mayoría de las películas que representan a personas con dfc no hablan de otras diversidades y se concentran enteramente en la anormalidad cognitiva. En vez de presentar, por ejemplo, a mujeres con dfc, se crea un prototipo simplificador de "niña-mujer" que, a pesar de tener relaciones sexuales, no pretende una emancipación mayor, como una vida independiente o una familia propia. Solo unas pocas películas exploran las dificultades de las personas con dfc para ser reconocidas también

3 No podemos discutir aquí los problemas que plantea el concepto de diversidad; basta con mencionar el riesgo de una homogeneización simplificadora cuando muchos individuos se subsumen bajo una sola categoría.

4 Véase el modelo de la *intersection* de Crenshaw (1991), que recurre a la imagen del tráfico y del cruce, y la crítica a este modelo en Sales Gelabert (2017).

5 Véase Hirschauer (2014) que afirma que los conceptos de interseccionalidad y de hibridez no toman suficientemente en cuenta la posibilidad de que una diversidad se puede borrar al contacto con otra. Añade que las diferenciaciones humanas (utiliza la palabra *Humandifferenzierung* en vez de "diversidad") pueden estabilizarse y reforzarse o, al contrario, amortiguarse y hasta nivelarse entre ellas; por eso, no hay que analizar solo los cruces de algunas diferenciaciones definidas previamente (interseccionalidad) o la transgresión individual de algunos binarismos específicos (hibridez), sino más bien la interacción compleja de las diferenciaciones (Hirschauer 2014: 181). Eso significa que la amalgama de dos diversidades tiene nuevas cualidades que se distinguen de una simple adición de las cualidades particulares de cada diversidad singular.

como mujer adulta (u hombre adulto) con las necesidades correspondientes y la ambivalencia de su entorno que oscila entre paternalismo y una actitud liberal.

Para ilustrar la gama de posibilidades de representar a mujeres con dfc se analizarán a continuación tres películas actuales que hablan de ellas como amantes y madres: la producción española *Yo, también* (España 2009; dirección: Álvaro Pastor/Antonio Naharro), la alemana *Be my baby* (Alemania 2014; dirección: Christina Schiewe), y la suizo-alemana *Dora o las neurosis sexuales de nuestros padres* (Suiza/Alemania 2015; dirección: Stina Werenfels). Veremos que la diversidad funcional cognitiva domina claramente todas las demás características de una persona y produce un "efecto halo" (véase Kahneman 2012: 82–85), o sea, una característica impregna indeleblemente de negatividad todas las demás. En el centro de interés de nuestra contribución está el análisis de la manera de afirmarse como mujer de algunos personajes con diversidad funcional cognitiva y de las posibilidades de desestabilizar la distinción entre "capacitada" y "discapacitada".

2 Reivindicaciones de tres mujeres

Las tres películas funcionan como experimentos mentales para indagar hasta qué punto las mujeres con dfc pueden reivindicar los plenos derechos de una persona adulta y cuáles son las consecuencias positivas y negativas. Parten de unos estereotipos profundamente arraigados en la sociedad, tanto española como alemana o suiza, sobre cómo es y cómo debe comportarse una persona con dfc. Estos estereotipos –que no suelen apoyarse en experiencias propias sino en prejuicios adquiridos durante la socialización–[6] constituyen el marco heurístico a través del cual los espectadores perciben e interpretan la historia narrada. A través de este prisma, ya el hecho de que una mujer con dfc tenga relaciones sexuales con un hombre con dfc se considera insólito, por no hablar de relaciones con un hombre sin dfc. Hasta el comienzo del siglo XXI (véase Herzog 2018; Winkler 2019), las mujeres con dfc se consideraban seres asexuales (véase Asbrock 2020: 237)[7] y sin ningún tipo de atractivo porque no correspondían a los ideales de belleza en vigor; se asociaban con la fealdad, la suciedad y hasta la enfermedad. También existía el estereotipo contrario, que solía aplicarse sobre

6 Sobre la manera de inculcar unos prejuicios silenciados sobre personas con diversidad funcional a los niños y a los adolescentes durante la socialización véase Cloerkes 2014.

7 Véase también las publicaciones periódicas de *Sexuality and Disability. A Journal Devoted to the Psychological and Medical Aspects of Sexuality in Rehabilitation and Community Settings* (https://www.springer.com/journal/11195/).

todo a los hombres con dfc, que se consideraban desinhibidos, lascivos, libidinosos y sin emociones profundas. Pensar en una posible maternidad de una mujer con dfc era un tabú aún más grande, puesto que una persona con dfc pasaba por una "niña eterna" sin autonomía ni sentido de responsabilidad. Desde esta perspectiva, los déficits cognitivos conllevaban indefectiblemente los déficits emocionales.

El primer documento que postuló oficialmente el fin de estos estereotipos fue la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, firmada y ratificada por España y los países hispanohablantes de América Latina a partir del 2007, aunque los estereotipos perduran. La Convención reconoce el derecho de las personas con discapacidad a tener relaciones sexuales y a tener hijos en su artículo 23, inciso 1 b. El mismo artículo prevé también una capacitación de las personas afectadas para que puedan ejercer plenamente este derecho.[8] A partir del comienzo del milenio, pues, se publican también novelas y se estrenan montajes teatrales y películas que representan a personas con dfc reivindicando libertad e igualdad, o sea, el derecho de vivir su sexualidad independientemente y de autorrealizarse como hombres y mujeres.[9] Sin embargo, la libertad y la igualdad tienen que adaptarse a contextos concretos. Puesto que los derechos (morales, jurídicos y sociales) están íntimamente ligados a obligaciones (morales, jurídicas y sociales) que protegen los derechos de terceros, la capacitación postulada en la Convención es de suma importancia y tal vez la parte más difícil de realizar porque se sitúa entre sobreprotección e irresponsabilidad sin que exista una solución única y recomendable para todos los casos.

Las tres películas muestran a padres y a madres que se mueven entre estos dos extremos con más o menos éxito. Todos tienen buena voluntad y quieren lo mejor para sus hijas. La madre juega un papel central en restablecer el frágil equilibrio de la familia que la independización de la hija está amenazando, mientras que los padres a menudo están ausentes, física o mentalmente. Mientras que *Yo, también* solo discute el derecho de la persona con dfc a tener una sexualidad

---

8 El inciso dice: "b) Se respete el derecho de las personas con discapacidad a decidir libremente y de manera responsable el número de hijos que quieren tener y el tiempo que debe transcurrir entre un nacimiento y otro, y a tener acceso a información, educación sobre reproducción y planificación familiar apropiados para su edad, y se ofrezcan los medios necesarios que les permitan ejercer esos derechos [...]" (Naciones Unidas 2006, artículo 23, inciso 1 b).

9 Uno de los objetivos centrales de los activistas del movimiento por los derechos de las personas con discapacidad (que comienza en los años 1970) es una vida independiente con igualdad de oportunidades para la autorrealización.

autónoma, las otras dos películas hablan también de su derecho a ser madre y, al final, ambas protagonistas dan a luz. *Yo, también* reduce el conflicto a una cuestión de educación y *Be my baby* lo modifica delegando la responsabilidad a las personas sin dfc, mientras que *Dora* mantiene la plena ambivalencia del conflicto y lo redirecciona al espectador.

2.1 Reducir el conflicto: *Yo, también*

Yo, también cuenta la historia de Daniel, un hombre con síndrome de Down, que se enamora de Laura, su colega de trabajo, que no tiene diversidad funcional cognitiva pero que está desequilibrada y es considerada una marginalizada social. Daniel se transforma en su mejor amigo y finalmente se acuestan juntos, pero solo una vez, de manera que esta historia de amor queda sin final feliz. En cambio, una historia secundaria de la película con dos personas con síndrome de Down termina bien: Pedro y Luisa se conocen en la compañía de danza inclusiva que dirige la cuñada de Daniel y son separados por la madre de Luisa, que prohíbe esta relación, porque no considera que su hija tenga sentimientos auténticos, ni hablar de una sexualidad propia. Los amantes se escapan y viven una noche de amor en una pensión. Finalmente, la madre acepta su amor cuando la hija afirma sin vacilar que ya es mujer. La última escena en la que figuran Pedro y Luisa los muestra con la madre que los atiende, alegre y feliz, en su pastelería.

La historia de Pedro y Luisa sigue un esquema muy simple de unión-separación-unión de los amantes, siendo el único obstáculo la madre y siendo la solución al problema el sexo que transforma a la hija en mujer.[10] El mensaje subyacente es que los prejuicios obsoletos son el verdadero desafío a la igualdad y la libertad de la mujer con dfc: reconocerlos es conjurarlos. Con eso, ser mujer con dfc es una experiencia enteramente positiva e incluye la responsabilidad porque se deja explicar el uso de un preservativo. *Yo, también* apela a la buena voluntad, al sentimiento de solidaridad y al amor. De problemas más complejos –como la maternidad– ni se habla.

10 La escena clave es entre madre e hija en la que la madre repite varias veces la palabra "niña" y la hija contesta con las frases "Suéltame" y "Soy mujer" (YT: 1:05:31-1:06:01); esta escena cobra cierto dramatismo por el hecho de que en el fondo se ve la luz azul de un coche de policía sin que la motivación de su presencia quede clara. Daniel afirma también que es un hombre cuando cierran la puerta de un burdel a sus narices (YT: 45:07-45:28), pero no es capaz de modificar su papel social de niño asexual como en el caso de Luisa.

Luisa aparece como mujer adulta solo durante unos instantes y vuelve rápidamente a ser la niña infantilizada y protegida de su madre sin que su emancipación haya creado algún conflicto. La imagen final de la historia de amor de Pedro y Luisa (YT: 1:14:25-1:14:34) muestra a ambos sentados en una mesa, a Pedro en el centro y a Luisa a la derecha, bebiendo limonada y comiendo pasteles. La madre acaba de atenderlos y se queda de pie a la izquierda como un marco, vigilando la merienda de los niños (fig. 1) que la llaman "madre" uno tras otro. En el fondo, ni Luisa ni la madre han modificado sus papeles.



Fig. 1: La madre y sus niños (YT: 1:14:26)

Cualquier complejidad se elimina ya en el planteamiento del problema puesto que consiste solo en los miedos y los prejuicios de la madre de Luisa (ni de la madre de Pedro, ni de los padres ausentes, ni de la gente de la escuela de baile)[11] y puesto que la infantilización –verdadero obstáculo a una emancipación más persistente de la hija– se mantiene intacta. Al final, la madre de Luisa asimila también a Pedro a su hogar y sigue cuidando y controlando a ambos.

Sin embargo, la representación de personas con dfc en *Yo, también* es innovadora por dos razones: la película presenta imágenes insólitas –un hombre con

11 Son los mismos prejuicios que utiliza el hermano de Daniel en la historia principal cuando afirma: "Si [las personas con dfc] tienen necesidad de que se masturben" (YT: 58:45-58:48).

dfc con un condón y acostándose con una mujer sin dfc, la sexualidad de personas con dfc y sus imaginaciones eróticas– y provee a sus protagonistas femeninas de tres grandes capacidades sociales: su sinceridad, su sensualidad y su solidaridad;[12] con estas, superan a las personas sin dfc, cuestión que se nota en comparación directa con el personaje sin dfc, Laura, que se siente permanentemente utilizada e incomprendida. Las personas con dfc se expresan a menudo en el lenguaje de sus cuerpos, lo que se observa sobre todo en las múltiples escenas intercaladas de la escuela de baile donde, por ejemplo, los amantes se enamoran sin palabras.

Pero cuando se trata de la vida en pareja y de la sexualidad, son los "normales" los que ponen los límites y los que definen las reglas.[13] La película no toca las estructuras sociales que ponen a las personas con dfc automáticamente en desventaja. Tampoco se habla de temas más ambivalentes como por ejemplo una pareja estable de una persona con y otra sin dfc. Los amantes que tienen una relación satisfactoria se mueven solo en "sus círculos" (sin hablar de maternidad o de independencia), sin ambivalencias y sin dilemas. Los conflictos que pueden resultar de la liberación sexual ni se mencionan. Las imágenes que rompen los tabúes –siendo el mayor tabú una relación sexual entre un hombre con dfc y una mujer sin esta–[14] encuentran su contrapeso en la falta de explicación lógica de la historia principal (¿por qué Laura no permite más de una noche de amor con Daniel?) que debilita el mensaje transmitido por la historia secundaria.

12 La solidaridad se ve, por ejemplo, cuando Pedro y Luisa se escapan y todos los bailarines de la escuela de danza se regocijan (YT: 58:06-58:14), mientras que los directores de la escuela se están preocupando. Además, Daniel no denuncia a los amantes cuando los encuentra en la pensión, sino que les ayuda para que tengan su noche de bodas. En cambio, la vida sexual de Laura es más bien deprimente y desemboca en la soledad (YT: 11:47-12:08; 19:30-19:47). Laura llora cuando ve de qué manera más sincera y directa Luisa ama a Pedro.

13 Por ejemplo, la directora de baile los sermonea cuando se besan en la escuela y les ordena buscar intimidad (YT: 38:22-39:05).

14 La historia secundaria flanquea una historia principal que se atreve a presentar hasta una relación amorosa entre personas con y sin dfc, sin que se transforme en una pareja estable o se explique el por qué.

2.2 Modificar el conflicto: *Be my baby*

Be my baby cuenta la historia de amor entre una mujer con síndrome de Down, Nicole, y su vecino Nick, sin diversidad funcional, quien lucha por ser aceptado por sus padres y reconocido por sus compañeros de colegio. Nicole descubre qué es el sexo en un folletín (que circula en su taller adaptado a personas con necesidades especiales) y empieza a desear ser madre. Seduce a Nick, que está deprimido, y queda embarazada. Su madre quiere que aborte, pero Nicole se niega y entra en una huelga de hambre. La familia de Nick la rechaza al principio, pero finalmente Nick reconoce que Nicole es la única persona que lo ama realmente y asume su responsabilidad como futuro padre. Ambos tienen al hijo (sin discapacidad) y viven juntos con el apoyo de las dos familias. La historia de Nicole está flanqueada por la de su madre que se enamora de su docente de la universidad, Olaf. Después de varios altibajos en los que no se atreve a vivir este amor, forma finalmente una pareja estable con él.

La estructura de la película es muy simple, tanto en el planteamiento del problema como en su solución. No se cuestiona el derecho de la mujer discapacitada a tener una vida sexual propia –solo algunos personajes secundarios esbozan esta postura–, sino el de ser madre.[15] Diversidad funcional cognitiva y feminidad no entran en conflicto hasta que Nicole queda embarazada. El único argumento de la madre de Nicole contra el bebé es que no quiere que la responsabilidad caiga sobre ella; cualquier complejidad más que pueda surgir de la maternidad de Nicole ni se menciona, tal como las propias ideas de Nicole sobre la convivencia o los deberes de una vida familiar. Los sentimientos que muestra hacia su bebé son más bien ingenuos.[16] Así, la solución del problema ya se esboza en su planteamiento: Nick asume su responsabilidad y lo hace después de una fuerte resistencia (rechaza a Nicole llamándola "Missgeburt" [monstruo] y afirmando que la odia; BB: 1:14:17-1:14:21) y sin que la película explique convincentemente la motivación de este cambio. Se insinúa que es el amor sincero de Nicole, puesto que la transformación de Nick ocurre después de un encuentro con su contrincante escolar quien, él también, se muestra de repente sensible al dolor y al amor

15 La madre de Nicole es liberal respecto a la sexualidad de su hija (y la mujer de un compañero de trabajo, Hermann, forma un contraste con ella). En cambio, la abuela piensa hasta en una esterilización de Nicole (BB: 30:24-30:30).

16 Nicole afirma en tono infantil: "Es mi hijo. Mi bebé" („Es ist doch mein Kind. Mein Baby"; BB: 1:13:38-1:13:42). Las reacciones del entorno también muestran que consideran a Nicole una niña; por ejemplo, para presionar a su nieta, la abuela recurre a un castigo que solo se inflige a niños (prohibir ver la tele; BB: 1:05:47-1:05:50).

(BB: 1:28:37-1:29:30). La transformación repentina de los personajes acaparados de prejuicios contra los discapacitados y los débiles (Nick, los padres de Nick, el compañero de clase de Nick, incluso la abuela de Nicole)[17] en un apoyo de la pareja sobreviene como por arte de magia. De hecho, la solución no es una consecuencia lógica de las acciones anteriores y, por ende, altamente improbable, lo que sitúa la historia entera en el nivel de un cuento de hadas o de un culebrón televisivo.

Nicole muestra casi siempre un comportamiento ingenuo e infantil y los demás la tratan como a una niña, con la excepción de la mujer en el autobús que le sugiere ser madre ella también (BB: 22:03-22:07). El erotismo y la sexualidad de Nicole se acercan a un juego infantil puesto que hasta en la escena en la que seduce a Nick, habla de jugar y de juguetes de niños (BB: 25:57-26:03).[18] Después del acto sexual –insinuado por la imagen de una estela de condensación en el cielo por encima de las ramas de un árbol (BB: 28:17-28:22)– la madre, que no sospecha nada, les lleva dos vasos de limonada y les pregunta si han jugado bien ("Habt ihr schön gespielt?"; BB: 30:01).[19] En ningún momento el hecho de haber tenido sexo, de estar embarazada o de haber dado a luz cambia el comportamiento infantil de la hija o la relación entre hija y madre.

Nicole no sabe defenderse con palabras puesto que su diversidad radica precisamente en no poder utilizar los recursos cognitivos como su madre. A los deseos de su madre, Nicole puede oponer solo su pasividad y su testarudez. Pero no es una mera víctima; es ella la que decide tener un hijo y la que realiza su deseo seduciendo a Nick. No solo es un cargo para las personas de su entorno, sino que también les enseña algo: en su sinceridad, su imperturbabilidad y su valor, la hija sirve de modelo a su madre, que no se atreve a amar, y ayuda a Olaf a averiguar lo que realmente cuenta en la vida. El fondo sociocultural que coloca a las personas con dfc en desventaja solo se esboza vagamente: se menciona la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (BB: 1:10:13-1:10:17), para enfatizar que el derecho a ser madre solo se garantiza en teoría,

17 Al comienzo, la película representa a los padres de Nick con prejuicios bien arraigados, insensibles e incapaces de comunicarse con su hijo.

18 La única mirada erótica de Nick sobre los contornos del sostén de Nicole (BB: 19:13-19:25) se comenta por esta con gritos infantiles.

19 Hay otras alusiones al juego infantil, por ejemplo, cuando Nicole es rechazada por Nick y se queja diciendo que nadie quiere jugar con ella (BB: 48:39-48:42) o cuando la madre afirma que lo único que hacen Nicole y Hermann (un hombre con síndrome de Down) juntos en una bañera es "jugar" ("Die beiden spielen doch nur miteinander"; BB: 51:37-51:39).

pero no en la práctica, y resulta que no es Nicole, sino la madre de Nicole o la oficina de protección de menores la que se quedará con la tutela del bebé. Sin embargo, todas las dificultades desaparecen en el momento en el que el padre –sin dfc– asume su responsabilidad, una solución que no puede servir de modelo para las personas que no se encuentran en esta situación tan privilegiada. De hecho, la película no realiza un verdadero paso hacia una nueva realidad social, ya que la distribución de poder y de impotencia se mantiene intacta.

El final de la película sugiere que la diversidad funcional no importa tanto como el hecho de ser mujer u hombre y que las dificultades de una "mixed abled family" no parecen más grandes que las de otras parejas con diferencias, por ejemplo, de clase o de etnia: es solo una cuestión de costumbres y de prejuicios. Esto permite a la película terminar con una foto insólita de una "mixed abled family" (fig. 2).



Fig. 2: Imagen (insólita) de una familia nuclear y de un final feliz, enmarcada por las manos de la abuela (BB: 1:37:07)

La discrepancia entre el carácter infantil de Nicole (y también de Nick) y la madurez que requiere el hecho de ser madre desaparece por completo. Ni siquiera se explica dónde va a vivir la familia y cuáles son sus recursos económicos y humanos. En la foto que la abuela cuelga de la pared de su sala de estar (que se ve también cuando aparecen los créditos finales; 1:39:56-1:40:00) no se nota la diferencia en el aspecto físico de Nicole; los tres tienen un aspecto normal y corriente.[20] Subrepticiamente, Nicole se ha "normalizado" con un marido

20 Al final, ya no se habla sobre si el niño tiene el síndrome de Down, mientras que antes de la decisión sobre un posible aborto, un médico especula sobre la discapacidad del bebé (BB: 1:05:08-1:05:18).

y un bebé normales. Al final, la feminidad de la persona con dfc se asimila a la feminidad de las personas sin dfc, suprimiendo todo lo que podría ser diferente o incluso ambivalente. *Be my baby* se acerca, pues, a lo que llamé en otro sitio una "inclusión ilusoria", una inclusión en un "mundo paralelo donde la diversidad funcional está incondicionalmente aceptada (…) de manera poco realista" (Hartwig 2020: 257). Se trata de una mera adaptación de la persona con diversidad funcional a las normas sociales en vigor, que no pone a prueba a las personas sin diversidad funcional.

2.3 Mantener el conflicto: *Dora*

También en *Dora o las neurosis sexuales de nuestros padres* –película basada en un texto teatral del suizo Lukas Bärfuss–[21] la protagonista llega a ser madre, pero construye sus dos conflictos básicos en torno a la relación entre madre e hija, y entre la mujer con dfc y el hombre sin dfc. Los prejuicios sociales pasan al segundo plano. Se cuentan dos historias, una principal, de Dora, y otra secundaria, de su madre Kristin, que se acerca a la menopausia. Cuando Dora cumple 18 años, su madre decide suprimir todos los calmantes que su hija solía tomar. Con la sensibilidad despertándose, Dora se interesa por Peter que aprovecha la situación y tiene sexo con ella, primero de manera violenta, en un baño público, y luego, de manera relajada y con mutuo placer, en la cama de una pensión. Dora queda embarazada y sus padres la empujan a abortar; después de quedar otra vez embarazada, decide no abortar. Un día, Peter lleva a un amigo para que este también tenga sexo con Dora, pero cuando ella se niega, Peter la defiende y echa a su amigo. Tras prometer a Dora una boda en Las Vegas, desaparece. Dora lo espera en vano, tiene un acceso de rabia y de dolor y finalmente da a luz a un bebé; la última imagen la muestra amamantando al pequeño.

La segunda historia trata de Kristin, que cuida de su hija con cariño y la protege, pero al mismo tiempo decide por ella en cualquier ocasión, y muchas veces sola, porque el padre está a menudo en viajes de trabajo o Confecciona pasteles para unas "fiestas burlescas" privadas con ambiente erótico. Anhela tener un segundo hijo y hasta se somete a un tratamiento de reproducción asistida, pero sin éxito. En un acceso de rabia por ver la incapacidad de su hija de cuidar bien de una muñeca, destruye la habitación filial y echa a Dora de la casa. Luego intenta en vano persuadirla de volver a vivir con ella. En una de las fiestas burlescas, Kristin se droga y supuestamente tiene sexo salvaje con un desconocido.

21 Bärfuss leyó el guion de Werenfels en todas las fases importantes.

Al final está desnuda, tumbada en un banco de piedra en el atrio de la fiesta, mira hacia la cámara y termina esbozando una sonrisa.

La película se basa en la tensión entre deseos individuales y exigencias sociales.[22] Los padres conceden igualdad y libertad a una mujer que solía vivir bajo la influencia de tranquilizantes, o sea, a una persona insuficientemente socializada,[23] una suerte de "persona salvaje": no sabe ni dominar sus impulsos ni protegerse contra las malas intenciones de los demás.[24] Reúne una emocionalidad infantil –reflejada por la infantilización que sufre por sus padres– con la sensualidad apabullante de mujer adulta. Echa una mirada llena de curiosidad al mundo que la circunda, sin poder descifrar sus códigos sociales y sin entender sus reglas ocultas.[25] El uso frecuente de una cámara subjetiva y la cantidad de primeros planos –fruta, flores, animales, partes del cuerpo humano– traducen esta mirada fenomenológica. A veces, la imagen es borrosa, sesgada y selectiva.

La película exhibe distintas capacidades e incapacidades de los personajes. Al principio, Dora es presentada como una persona discapacitada que, además, es mujer; Kristin, en cambio, es una mujer/madre que, accidentalmente, no puede tener otro hijo. Poco a poco, Dora se revela como una mujer mucho más sensual que su madre y, además, capaz de procrear. Dispone de una sensualidad que su madre, la mujer socializada, reprime hasta enajenarse de su cuerpo; mientras que Dora vive auténticamente su sensualidad al dejar de tomar medicamentos, su madre solo se desinhibe en un estado narcótico.[26] En calidad de mujer, Dora no es discapacitada; más aún: su comportamiento natural desvela las neurosis sexuales de su madre. Eso significa que la persona con "discapacidad" no es inferior al personaje "capacitado" en este juego de capacidades e incapacidades.

---

22 Es también una característica de la obra *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003) de Bärfuss.

23 Con su ingenuidad y su "pureza", Dora desenmascara los prejuicios y la hipocresía de la sociedad en la obra teatral que sirvió de modelo para la película de Werenfels.

24 Al contrario del texto de Bärfuss, la Dora de la película abandona rápido el estado del "buen salvaje". Es más terca y dominante que la Dora de Bärfuss; esta última termina siendo esterilizada.

25 Cuando una pareja con síndrome de Down se besa (D: 11:50-12:06), Dora toca el pene del hombre, que la rechaza diciendo que solo pertenece a su novia; luego, Dora intenta besar a su padre (D: 13:01-13:06). Según Werenfels, Dora lo ve todo como por primera vez; observa las cosas sin juzgarlas (Werenfels *ap*. Lilge 2015: 03:12-02:50).

26 El actor que interpreta a Peter, Lars Eidinger, describe a Dora como a una persona con impulsos y deseos que existen también en las personas supuestamente "civilizadas normalmente", quienes los reprimen a duras penas (Eidinger *ap*. Demmerle 2015).

En *Dora*, todos los personajes son ambivalentes. Con su antiautoritarismo un tanto infantil frente a los padres de Dora, además de ser insensible e irresponsable, Peter parece ser el personaje más negativo de la película. Su primer encuentro sexual con Dora se asemeja a una violación.[27] Pero al mismo tiempo, Peter es el único que toma a Dora en serio como mujer sensual y que la trata como a una mujer adulta. Tampoco comparte los miramientos que los padres reclaman para su hija, es decir, no la trata como a una persona anormal. En una confrontación con Kristin, Peter afirma que las pautas para distinguir normalidad y anormalidad no son tan claras como la madre piensa.[28] Curiosa e ingenua, Dora experimenta por primera vez la sensación de poder manipular el cuerpo de alguien (lo que subraya el actor que representa a Peter *ap.* Demmerle 2015), o sea, un nuevo sentimiento de autonomía y de poder; Peter la hace sentirse deseada, aunque es obvio (para el espectador) que la está utilizando para sus propios fines.[29] En suma, Peter le ayuda a encontrar cierta autodeterminación, o sea, la empodera. Para Kristin, en cambio, la discapacidad viene primero y luego, la feminidad de su hija, mientras que Peter no subordina automáticamente una diversidad a otra.

Al revés, la madre tampoco es un personaje enteramente bueno. Muestra acciones y sentimientos que son altamente ambivalentes. Quiere ayudar a su hija a vivir su propia vida, pero tiene miedo a perder el control sobre ella; intenta aceptarla tal como es, pero se siente demasiado acaparada por ella (y sueña con un hijo normal).[30] Reprocha a Peter decidir sobre el cuerpo de Dora (D: 41:09-41:12), mientras que ella misma lo hace como si Dora fuera una extensión suya. Cuando ya no puede infantilizar a Dora, pierde el vínculo empático con ella.[31] Es solo cuando entra en competencia de fertilidad con su hija[32] y la echa de casa,

---

27 La mayoría de los críticos habla de una violación, pero ni Werenfels ni Bärfuss están de acuerdo; Bärfuss afirma que Peter no ataca la integridad de Dora (Lilge 2015: 09:15-09:45).

28 La madre afirma con reproche que Dora está discapacitada, frente a lo que Peter contesta: "¿No se puede sostener lo mismo de muchas personas?" ("Sie ist behindert."– "Könnte man das nicht von vielen behaupten?"; D: 40:54-40:58).

29 Thöne (2015) subraya la ambivalencia de Peter preguntando por si este solo utiliza la desinhibición despreocupada de Dora o si es el único que la acepta tal como es.

30 En una escena, Kristin invita a su marido a recordarle un solo segundo en el que no deseaba tener una hija normal (D: 54:50-54:54), frase literalmente tomada de la obra de Bärfuss (Bärfuss 2015: 119).

31 Una imagen emblemática de la película es la escena en la que Kristin lee un cuento de hadas al lado de su hija que se está masturbando en la bañera (D: 13:57-14:16).

32 En una de las escenas más amargas de la película la madre sentada desnuda en la bañera después de darse cuenta de un aborto natural habla con desprecio del intelecto

que Kristin la toma en serio y le ayuda, sin que sea su propósito, a desprenderse de la sobreprotección asfixiante. Con sus celos dignifica a su hija como rival.[33] Echándola de casa, trata a la hija no como a una niña deficiente, sino como a una mujer responsable de su comportamiento. Si el padre es menos ambivalente, también es más indiferente respecto a su hija y le ayuda menos en el proceso de independizarse.[34]

La película muestra el dilema de ser mujer y niña a la vez, y la ambivalencia con la que reacciona el entorno: no saben si proteger a la niña o apoyar a la mujer adulta. Dora vive su relación con Peter según los pocos esquemas sociales que ya ha incorporado y parcialmente entendido y que imita hasta la caricatura sin preocuparse por su significado. Por un lado desea formar pareja ("Will auch ein Paar sein" [Yo también quiero ser una pareja]; D: 12:17-12:20), quiere un anillo (Peter le da el desecho de una lata de aluminio; D: 56:32-56:39), un traje de novia y un viaje a Las Vegas ("Ich will auch heiraten" [Yo también quiero casarme]; D: 56:07-56:09),[35] pero por el otro lado, no considera a Peter como individuo, ni ve las consecuencias de sus deseos.

Pero Dora no es solo un personaje deficitario y pasivo, sino que influye profundamente sobre las personas de su entorno. Con su liberación ayuda también a su madre (ya no tan idealizada)[36] a salir de su obsesión por controlar su vida. Al distanciarse de ella, Dora le ayuda a remodelar su propia vida porque la hace perder los estribos, lo que la obliga a buscar un nuevo equilibrio más adecuado a su situación vital; Kristin vuelve a descubrir sus instintos lejos de las responsabilidades sociales que la encerraron en una simbiosis con su hija. Las últimas escenas de la película muestran a la hija dando a luz y con el recién nacido y, en paralelo, a la madre errando por un laberinto erótico subterráneo y volcando su cuerpo bajo otro cuerpo desnudo (D: 1:22:53-1:23:46). Dora también modifica el

---

rudimentario de su hija, y su marido solo contesta que no hay cosa más fea que una madre celosa (D: 55:27-55:34).

33 Kristin tiene que dejar a su hija la prueba de concepción que le fue dada en la clínica de fertilización artificial y que fue destinada a la madre (D: 36:11-36:23).

34 Por ejemplo, el padre piensa inmediatamente en un aborto y lo banaliza (D: 37:50-37:52).

35 Estos sueños infantiles encuentran su correlato en unos comportamientos de niña pequeña como comer helado, ensuciarse al comer y no captar los matices de la ironía. Lleva vestidos que recuerdan una princesa infantil, así como el esmalte de uñas que se desprende.

36 Dora está contenta cuando su madre la sorprende con Peter en el hotel (D: 40:18-40:25), lo que muestra la gran confianza que le tiene. En otro momento afirma que su madre es la mejor del mundo (D: 52:40-52:43).

cinismo de Peter cuya sensibilidad esboza un desarrollo: el sexo con Dora lo hace bailar de alegría y descubrir una sensibilidad sepultada, especialmente cuando no es capaz de concretar el triángulo amoroso abusando de la confianza de Dora. Esta tampoco es una mera víctima, ni de sus padres tan liberales ni de las instituciones, también liberales,[37] y ni siquiera de Peter,[38] y se orienta en su comportamiento únicamente por el placer. Cuenta con la fuerza de la ingenuidad que arranca la laca de la civilización a las personas de su entorno, al mismo tiempo que revela sus lados oscuros y reprimidos. En la obra de Bärfuss, la diversidad funcional cognitiva sirve de metáfora, mientras que en la película se acerca a la realidad vivida de una mujer con dfc.

Pero la película no peca de simplificación; no es ni una crítica a la civilización ni un alegato para el "estado natural y sensual" y mucho menos un elogio de la "autenticidad" de las personas con dfc. Muestra más bien los límites de la búsqueda desenfrenada de la propia felicidad, que está limitada por la presencia de los demás seres humanos. Dora aborta a su primer bebé sin emociones ("Jetzt ist es weg!" [Se fue]; D: 43:57-43:59) y se ilusiona con su segundo bebé simplemente porque quiere hacerle trenzas (51:40-51:44), lo que el médico critica como actitud consumista ("Wir sind hier nicht im Restaurant" [No estamos en un restaurante]; D: 51:45-51:48). Dora rechaza su propia diversidad con una violencia eruptiva (que recuerda la rabia de su madre cuando la echa de casa)[39] y en varias ocasiones discrimina a personas con diversidad funcional, enseñando un *ableism*/capacitismo[40] que no se distingue del capacitismo del amigo de Peter.[41]

---

37 La mujer de la "prevención sexual" no encuentra ninguna prueba de que el sexo no fue de mutuo acuerdo (S: 34:57-35:30; 35:34-35:43) y, de hecho, deja a Dora en paz.

38 En la obra de Bärfuss, "el señor bien" ("der feine Herr", o sea, Peter en la película de Werenfels) moldea mucho más la personalidad de Dora y es más ambiguo que Peter. Además, hay otro personaje ambivalente: el jefe del mercado donde Dora trabaja, que no aparece en la película.

39 Repite tres veces "No quiero ser discapacitada" (D: 15:48-16:02).

40 Dora no quiere un bebé discapacitado y rechaza a las personas con diversidad funcional cognitiva, por ejemplo, a sus amigos de la escuela que tienen el síndrome de Down ("Aber bitte kein Mongo wie Sarah" [Por favor que no sea un mongo como Sarah]; D: 51:48-51:50). Pelea con sus compañeros de piso (con síndrome de Down) diciendo que, al contrario de ellos, ella puede hacer todo lo que hacen "los demás" (i.e. los normales) (D: 1:03:09-1:03:14).

41 Se trata de Mark, a quien Peter echa de la habitación después de intentar en vano formar un triángulo amoroso. Mark se venga burlándose de la pareja Peter/Dora diciendo de manera irónica que van a formar una bonita familia discapacitada ("Ihr werdet eine richtig süße kleine Behindertenfamilie"; D: 1:10:16-1:10:24). La madre muestra su

El espectador oscila entre la perspectiva (ingenua) de Dora y la perspectiva (más informada) del entorno (familiarizado con las reglas sociales), y, en el último caso, anticipa ya el desencanto de la historia de amor que Dora todavía no es capaz de intuir, sobre todo en los momentos clave de la relación entre Peter y ella: el primer y el último encuentro, así como el intento de un triángulo amoroso, donde dos lecturas de la situación se superponen. Dora lleva una granada a su primer encuentro a solas con Peter y esta fruta aparece también en el cartel de la película recordando la manzana de Eva, símbolo bíblico del pecado original. Dora utiliza la granada como medio para establecer contacto con un hombre fascinante y este la interpreta como una invitación al acto sexual. La fruta recuerda al árbol de la ciencia del bien y del mal –una ciencia a la que Dora todavía no tiene acceso–, pero además es un símbolo de la fertilidad. En el contexto de la historia, la granada es también una imagen de que Dora comprende las reglas sociales a medias: sabe que sirve de medio para abordar a Peter (ha visto como Peter flirteó con su compañera de trabajo a través de una manzana e intuyó el erotismo en la situación; D: 07:40-07:45); en cambio, no sabe cuáles pueden ser las consecuencias cuando la granada no se entrega en el mercado, sino en un baño público. El espectador entiende la situación en los dos niveles y percibe la tensión entre ambos (fig. 3).

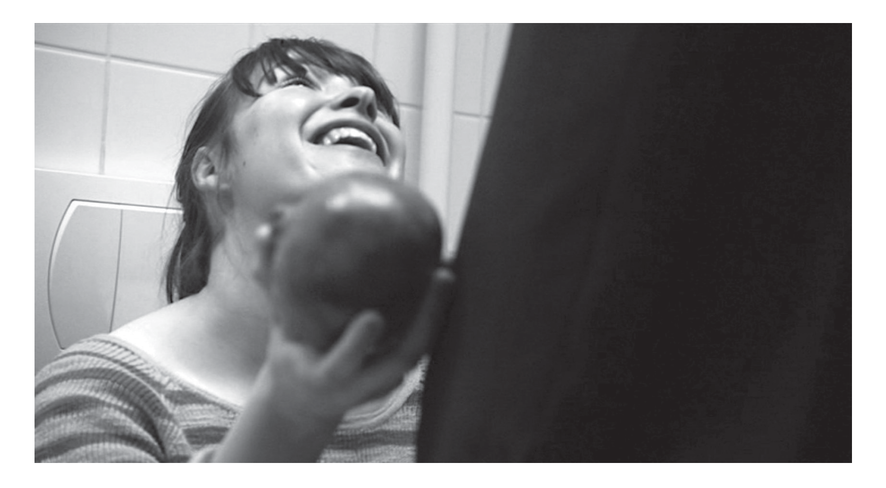


Fig. 3: Imagen de Dora como una Eva sentada en el wáter ("Für Dich! [¡Para ti!]; D: 25:08)

capacitismo indirectamente en sus intentos de imponerle a la hija sus propias visiones del mundo, controlándola primero a través de los medicamentos y luego, con un reloj.

Muchas imágenes de la película trabajan con esta superposición de una perspectiva ingenua y otra, simbólica. La tensión entre ambas puede aumentar el malestar del espectador frente al deseo sexual de la persona con dfc.

En el último encuentro entre Peter y Dora (D: 1:12:06-1:13:21), las cabezas de ambos destacan como dos sombras frente al fondo con cielo azul y nubes blancas, que puede verse desde la ventana de un restaurante del aeropuerto, algo que confiere un matiz irreal a la escena. Las ventanas cortan la imagen en dos partes, lo que hace pensar en una separación categorial entre los mundos paralelos en los que viven los dos (con un *smartphone* para Peter y un helado para Dora). Peter esboza el mundo paralelo en el que una boda entre Dora y él sería posible.[42] El espectador intuye que Peter (que habla en tono irónico que Dora no capta) se está despidiendo, mientras que Dora está ilusionada con la boda que cree inminente. La imagen traduce la incapacidad de Dora de "leer bien" las situaciones sociales anticipando su desenlace: como en la escena del triángulo amoroso, ella no entiende que un abuso se anuncia. En la tensión entre la expectativa de la protagonista y la del espectador radica el fuerte impacto de la película que hace *experimentar* al espectador lo que falta a Dora para moverse con éxito en la vida social. De esta manera, el problema de la libertad de la mujer con dfc no se puede reducir a una cuestión de buena voluntad.

Lo que falta a Dora son las palabras y los conceptos para orientarse en las distintas situaciones sociales. Pero faltan también al espectador en varios momentos ambivalentes de la película. Dos escenas son particularmente reveladoras en este sentido, la del primer contacto sexual entre Dora y Peter y la del triángulo amoroso frustrado. La primera escena no representa claramente ni sexo consensuado ni una violación plena y llana.[43] A pesar de su comportamiento violento, Peter respeta los límites de Dora.[44] Tampoco queda claro lo que Dora significa

42 Dora afirma que todo va a salir bien y Peter habla de lo que va a vestir y de su éxito al jugar al tenis (D: 1:12:05-1:12:25).

43 Cuando Peter le propone chupar su pene y ella no entra en el juego, no insiste; se ve el pene en primer plano como si fuera a través de los ojos de Dora que solo percibe un objeto extraño, ni amenazante ni tentador. Ni siquiera parece entender lo que quiere decir con su frase: "Komm, lutsch meinen Stengel. Dann kriegst'n Eis" [Venga, chupa mi verga y tendrás un helado]; D: 24:44-24:49). Solo entiende la parte del helado, como se ve en una escena posterior.

44 No insiste cuando Dora se niega a hacer algo que le pide, pero sabe aprovechar su falta de experiencia. Dora se percata de la violencia en el comportamiento de Peter, pero no lo rechaza. Este comportamiento que prueba que su primer contacto sexual suscita más su curiosidad que su indignación, puesto que Dora es capaz de expresar sus sentimientos básicos, por ejemplo, cuando no está de acuerdo: en la escena del

para Peter y qué tipo de sentimiento suscita en él.[45] En la imposibilidad de "clasificar bien" estas escenas, radica el potencial de la película de plantear nuevas perspectivas sobre mujeres con dfc y su relación con personas sin dfc. Frente a un individuo que no se ajusta a las normas, el espectador pierde sus criterios para evaluar la situación.

El planteamiento innovador de *Dora* es que los problemas relacionados con la sexualidad de personas con dfc no se solucionan simplemente a través de una crítica de los prejuicios sociales. A partir de la ruptura entre madre e hija (D: 58:58-59:12), la película deja de hablar sobre quién va a cuidar del bebé, ya que enfoca el desafío del qué supone libertad para una mujer con dfc. La historia muestra que las necesidades y los derechos que tiene Dora como mujer y como persona con dfc chocan entre ellos. La igualdad de oportunidades no se garantiza simplemente cuando se concede el mismo grado de libertad a una persona con y sin dfc. Al contrario: la libertad puede poner a la mujer con dfc en desventaja porque esta no sabe utilizarla para su bien. El papel social de Dora no puede ser el mismo que el de una mujer sin dfc –en eso radica precisamente la diversidad funcional de la protagonista– sino que requiere una posición entre auto- y heterodeterminación. Puesto que Dora no puede hacerse responsable de todas sus acciones, ya que no dispone de ciertas capacidades cognitivas que le permitan discernimientos diferenciados, su libertad tiene que ser guiada por una persona. Su autodeterminación depende del contexto.

Sigue de eso que la culpa de los acontecimientos cae en los padres, que abandonan a su hija, activa y pasivamente,[46] y que ya han actuado con irresponsabilidad al darle tranquilizantes hasta sus 18 años. En efecto, la ignorancia de Dora proviene *también* del hecho de haber vivido muchos años con medicamentos, de manera que no ha podido aprender paulatinamente las reglas sociales (como aparentemente la pareja feliz de las personas con síndrome de Down) puesto que el manejo de la libertad se aprende en contacto con los demás. Los padres

---

triángulo amoroso, por ejemplo, dice claramente: "Ich will das nicht" [No quiero eso] (D: 1:09:16-1:09:18).

45 Cuando Peter echa a Mark de la habitación después de haberlo invitado a formar parte de un triángulo amoroso, tiene lágrimas en los ojos.

46 En este sentido, las preguntas a la hija embarazada del tipo "¿Qué quieres hacer ahora?" (D: 52:03-52:05) son irresponsables si la madre no ayuda a Dora a tomar una *buena* decisión. En una escena, los padres observan a su hija a través de una pantalla mientras Dora ensaya una mañana cotidiana de ama de casa que debe cuidar del bebé (en este caso, una muñeca electrónica) y al mismo tiempo, cocinar. La asistente de este experimento afirma que Dora tiene que practicar y que va a aprender, pero la madre contesta "Sin mí" (D: 58:55-58:57).

de Dora no prepararon a su hija para la libertad, ni cultivaron su sentido de la responsabilidad. En vez de atenuar los efectos de su anormalidad, los aumentaron. El verdadero drama, pues, se desarrolla *antes* de la historia que cuenta la película: la falta de preparación de Dora a su adultez. Sin embargo, la película no indaga en este problema. No obstante, si se omiten los medicamentos, se sugiere la conclusión de que la libertad de las personas con dfc es de por sí un problema y la película entera plantea un falso dilema: suprimir la anormalidad con medicamentos o arriesgar el desequilibrio familiar, así como el perjuicio a terceros. De esta manera, la historia se presta a interpretaciones perjudiciales para personas con dfc porque también permite deducir que las mujeres con dfc no deben autodeterminarse.[47] Insistir en el error de los padres (y de los médicos) habría facilitado una lectura más ambivalente según la cual la sobreprotección que inhibe la maduración de la hija es tan nociva como una libertad sin protección.

El título de la película[48] remite a un problema de los padres, a una neurosis, o sea, un trastorno psíquico cuya fuente es un conflicto sin solución: la inhibición sexual de los padres[49] y su afán por concederle autonomía a Dora sin tratarla realmente como a una mujer adulta, tapando los problemas con discursos liberales. El espectador, en cambio, puede discernir muy claramente el conflicto entre libertad y responsabilidad, así como los peligros de cualquier comportamiento, sea paternalista o liberal. La película, pues, plantea preguntas y no presenta soluciones.[50] El final es esperanzador: no termina con la imagen de Dora abandonada

47 Es un mensaje que teme Rieger (2015); Kaever (2015) ve el peligro de estigmatizar el deseo de Dora.

48 Es el título original de la obra de Bärfuss; desarrolla mucho más el aspecto de la doble moral de la sociedad normal respecto al sexo. En vez de un triángulo amoroso con Peter y Mark, por ejemplo, la obra de Bärfuss presenta un triángulo amoroso de los padres de Dora con un desconocido y discursos abiertos y vulgares de Dora sobre la sexualidad.

49 En una escena, Dora sorprende a sus padres en la cama amándose y los padres le explican lo que están haciendo con palabras adecuadas para una niña de tres años. La ingenuidad de Dora –producto de la falta de educación sexual– se traduce por su vocabulario: al principio, utiliza una palabra infantil por "sexo" ("Scheidenpimmelchen" [vagina-pitillo]; D: 29:14-29:15) que más tarde su madre retoma a regañadientes (D: 37:13-37:14), mientras que Peter dice directamente "ficken" ("joder"; D: 40:40-40:41). Werenfels habla de la tensión entre una mirada acaparada por la economía sobre la sexualidad por parte de la sociedad y la mirada de Dora con su fuerza arcaica (Werenfels *ap*. Lilge 2015: 02:30-02:48).

50 Gerstenberg afirma que Bärfuss analiza en su obra cómo un problema se discute públicamente y no brinda la solución; en *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* presenta el dilema de una sociedad que cree tener una solución para todo (Gerstenberg 2020: 16).

en el aeropuerto, sino con la de Dora mirando a su bebé y una mano minúscula agarrándose al dedo de una mano de adulta (D: 1:23:54-1:24:17): el ciclo de la vida recomienza. Es un final completamente abierto porque la situación queda por definir.

3 Comparación

Las tres películas tocan tabúes y pisan terreno nuevo respecto a la representación de mujeres con dfc. *Yo, también* se revela como la película menos exigente en este sentido porque reivindica solo el derecho de la mujer a tener sexo y no su derecho a formar también su propia familia. Las tres películas brindan imágenes insólitas, capaces de volverse nuevos puntos de referencia para futuras representaciones, como, por ejemplo, las escenas eróticas de personas con dfc con sus nuevos conceptos de belleza y de intimidad.[51]

Sin embargo, la posible provocación de las imágenes no encuentra su equivalente en las historias que, aunque con grados diferentes en cada película, no rompen del todo los estereotipos relacionados a personas con dfc. En primer lugar, todas se acercan a un *compensation plot* en el que un personaje con diversidad funcional compensa su "déficit" ayudando a los demás a autorrealizarse, pero solo en *Dora*, la protagonista tiene también sus lados oscuros.[52] *Yo, también* y *Dora* presentan a parejas que solo son estables y felices cuando son homogéneas (es decir, cuando ambos tienen dfc o ambos no tienen dfc), mientras que las parejas "mixtas" solo llegan a serlo en un tiempo limitado. En ambos casos, las parejas estables con dfc forman el telón de fondo contra el que destaca la pareja "mixta" inestable de la historia principal. El mensaje subyacente es que las personas con dfc mejor se juntan con otras personas con dfc y no pretenden "algo más".[53] Solo en *Be my baby*, los prejuicios contra una pareja "mixta" se disuelven completamente al final. La representación de la relación sexual se limita a unos besos en *Yo, también*[54] y a unas caricias y gemidos en *Be my baby*; solo *Dora*

---

51 El actor Lars Eidinger (Peter) habla de sus propios prejuicios como espectador que no quiere ver las escenas de sexo entre una mujer con dfc y un hombre "normal", ya que no corresponden a las pautas de belleza comunes y van en contra de las costumbres visuales acuñadas por la publicidad (Eidinger *ap*. Demmerle 2015).

52 Sobre los *plots* estereotipados con personajes con diversidad funcional véase Hartwig 2018.

53 El hermano le aconseja a Daniel: "Enamórate de mujeres a tu alcance" (YT: 46:28-46:31).

54 Luisa insiste en rechazar el plátano que sirve de "modelo" ("No es pene, perdona"; YT: 1:02:15-1:02:17) y echa a reírse con Laura repetidas veces. Se añade un toque

brinda unas escenas más explícitas. Inmediatamente después de haber tenido sexo, la protagonista de *Be my baby* vuelve a su posición de niña; la protagonista de *Yo, también* se rebela contra su madre, pero vuelve también a ser su niña protegida. Solo en *Dora*, vemos el desarrollo de una emancipación que va más lejos.

Las mujeres con dfc experimentan su amor básicamente siguiendo los esquemas culturales dominantes, o sea, asimilan sus propios sentimientos a los estereotipos románticos como la boda y sus utensilios.[55] Ni Luisa, ni Nicole hablan de su primer contacto sexual, lo que da por entendido que las experiencias, las expectativas, las alegrías y los duelos fueran los mismos que para personas sin dfc y sin tener en cuenta que la experiencia misma del placer sexual podría ser diferente. Dora, en cambio, describe su experiencia sexual con Peter con entusiasmo y con sus propias metáforas, desarrollando una imaginación propia.[56] Comparada a la de Dora, la sensualidad y la entrega de los padres parecen "programadas" y poco naturales. Las escenas de sexo de Nicole y de Luisa no tienen nada de perturbador, mientras que las de Dora son capaces de cuestionar la normalidad y los puntos de referencia a través de los que se reconoce. De hecho, *Dora* plantea preguntas acerca de lo que se puede saber realmente desde fuera sobre las experiencias de una persona con dfc.[57] El único prejuicio que transmite la película es su manera de expresar las experiencias de su protagonista a través de técnicas fílmicas (imágenes borrosas, encuadres sesgados, enfoques de detalles), que sugieren que Dora carece de una visión clara y completa de la situación en la que se encuentra.

---

cómico al simbolismo del plátano en la escena siguiente en la que Daniel, frustrado en sus propios intentos de seducir a Laura, come la fruta (YT: 1:03:41-1:04:07). La preparación del acto sexual entre Luisa y Pedro consiste en un beso entre deseo adulto y juego infantil (YT: 1:04:38-1:05:09).

55 En *Yo, también* se utilizan más símbolos estereotipados del amor, como un corazón rojo alrededor del nombre "Pedro" (YT: 46:58-47:04) o un tatuaje en forma de corazón con flecha en el brazo de Pedro (YT: 53:22-53:24).

56 Dora describe su experiencia con Peter con las frases: "Es un extranjero", "Tiene mi granada" y "Tiene un pitillo con dos albaricoques" (D: 27:56-28:19). Para ella, "sexo" significa que "todos los huecos están abiertos" (D: 33:08-33:12).

57 Las personas sin dfc suelen deducir que una persona con dfc tiene las mismas experiencias que una persona sin esta, lo que puede considerarse una violencia simbólica; Kittay escribe al respecto: "The uncertainty of us not knowing what these individuals know is a great risk indeed [as well as] the risk of further stigmatizing this group and discriminating against them – doing something to them that would not be done to anyone else […]" (Kittay 2019: 242).

Las tres películas se diferencian también por su grado de ambigüedad, sobre todo en la representación de la mente infantil de las protagonistas y su comportamiento sexual de mujer adulta. *Be my baby* y *Yo, también* disuelven la ambivalencia manteniendo casi constantemente una imagen infantil de la protagonista, con excepción de las (pocas y breves) escenas que aluden al erotismo y al sexo.[58] Así se vuelve subrepticiamente a una concepción asexual de la persona con dfc. En *Dora*, en cambio, la protagonista se mueve más a menudo y más prolongadamente en la zona ambigua entre niña y mujer adulta, lo que crea imágenes desconcertantes entre infantiles y sexualizadas, como, por ejemplo, en la imagen de Dora chupando un helado (fig. 6).



Fig. 4: Dora entre niña y adulta, Lolita y santa inocente (D: 32:04)

En *Yo, también* y en *Be my baby*, la mujer con dfc es siempre coherente en su comportamiento y su madre pasa de antagonista a ayudante (y en *Be my baby*, el amante también). Para que nada quede ambivalente, no se mencionan los desafíos que suponen las limitaciones cognitivas respecto a la procreación: en *Yo,*

58 *Be my baby* tiene una sola escena erótica en cámara lenta, la escena ya mencionada cuando Nick ve a Nicole con la camiseta mojada (BB: 19:13-19:25). La escena de sexo, en cambio, no insiste mucho en el erotismo, y la escena después muestra a Nicole y a Nick como si nada excepcional hubiera ocurrido (la madre aporta dos vasos de limonada). En *Yo, también*, la escena en la que Daniel explica el uso de un condón con un plátano es más bien cómica y se acompaña con las risas de las mujeres.

también, el uso de un condón insinúa que las consecuencias del sexo se controlan fácilmente, y en *Be my baby*, se esboza muy vagamente que el padre sin dfc va a vencer todos los obstáculos. Puesto que *Yo, también* y *Be my baby* evocan también los estereotipos del carácter manso y sereno de las personas con síndrome de Down (aunque también los de la imprevisibilidad y de la testarudez), se acercan a una utopía con inclusión ilusoria (véase Hartwig 2020): solo lo positivo se tiene en cuenta, lo negativo simplemente se silencia. En *Dora*, en cambio, todos los personajes son ambivalentes hasta el final.[59] La película no trasmite soluciones al espectador, sino que explora una situación problemática sin argumentar ni aconsejar nada.

También el momento en el que la mujer con dfc afirma su autonomía –momento cumbre en cada historia– es más radical en *Dora*. En *Yo, también*, se trata de la escena en la que la madre recoge a Luisa que se fugó con su amante y que le da a entender que ya es mujer (escena dramatizada por un coche de policía en el trasfondo). En *Be my baby*, la madre intenta disuadir a Nicole de mantener su huelga de hambre utilizando sus platos preferidos, pero esta solo se esconde bajo las mantas en un acto de rebelión pasiva; cuando la madre cede, Nicole reacciona con un simple "Gracias, mamá" (BB: 1:30:29-1:30:30). En *Dora*, en cambio, en el último encuentro entre madre e hija, la protagonista no solo afirma su autonomía, sino que mantiene su resistencia contra su madre no reconciliándose con ella y revela así una nueva faceta de su personalidad. Kristin intenta seducir a su hija con un pudín de chocolate (D: 1:03:37-1:03:40),[60] pero Dora no reacciona, le da la espalda y murmura "¡Vete!" ("Geh weg"; D: 1:04:10-1:04:12). La escena traduce la desigualdad entre ambas mujeres, puesto que Dora no dispone de las armas del lenguaje para defender su posición, pero muestra su dignidad al no refugiarse en la infantilización. La escena siguiente muestra a Peter que contesta casi lo mismo a Kristin (solo de manera más vulgar)[61] que le pide cuidar bien de su hija, con lo que se crea un paralelismo entre el espíritu de libertad de ambos amantes. Dora no vuelve con su madre ni siquiera después de fracasar

59 Esta ambivalencia omnipresente se critica, por ejemplo, en la reseña de Rieger (2015) que lamenta que el espectador tenga que juzgar también a Peter.

60 Anteriormente, el pudín de chocolate sirvió de puente entre madre e hija en situaciones difíciles, por ejemplo, cuando se habló de aborto (D: 36:48-37:18) o después de realizado el aborto (D: 44:10-44:14).

61 Peter le dice: "Venga, vete a la mierda, ¿vale?" ("Komm, jetzt verpiss dich einfach, okay?"; D: 1:05:53-1:05:55).

con Peter y tampoco en el momento de dar a luz,[62] signo de que su autoconfirmación persiste.

Yo, también y *Be my baby* transmiten el mensaje de que puede ser útil empoderar a una persona con dfc como mujer para que la diversidad funcional pase al segundo plano y hasta se neutralice.[63] El hecho de ser mujer ayuda a las protagonistas a emanciparse de sus padres, pero no a apreciar también su diversidad; al contrario, la diversidad funcional cognitiva sigue siendo un obstáculo a la autorrealización. En *Dora*, en cambio, no solo el hecho de ser mujer empodera a la persona discapacitada, sino también la discapacidad empodera a la mujer en el sentido de que le brinda la posibilidad de vivir más plenamente su sensualidad. De hecho, la diversidad funcional cognitiva es también una capacidad, la de superar las convenciones sociales asfixiantes y llegar a una autenticidad más profunda que el ser socializado normalmente. Por eso, *Dora* es la película más compleja de las tres analizadas y lo habría sido aún más, si la actriz principal hubiera sido una persona con diversidad funcional cognitiva real.[64] En este caso, la película habría trabajado con dos niveles: el de la historia narrada y el de la realidad social que todavía reconoce muy tímidamente que las actrices con dfc pueden figurar también en escenas con desnudos y sexualmente activas y no solo en comedias o en tragedias.

4 Conclusiones

Las tres películas analizadas defienden la libertad, la igualdad y la feminidad de sus protagonistas con dfc, enfocando sobre todo los prejuicios sociales. Queda patente que los derechos (a la autodeterminación, a una plena participación en la sociedad, a un desarrollo personal) de una mujer con dfc no requieren el mismo

62 En la obra de Bärfuss, Dora actúa de manera mucho más mecánica, repite las frases de los demás personajes y habla de su esterilización con ingenuidad (Bärfuss 2015: 124–125).

63 Si el hecho de pertenecer a un grupo social (por ejemplo, el grupo formado por personas con dfc) no se considera un atributo de un individuo, sino un atributo de la organización social, esta pertenencia puede pasar al segundo plano o incluso volverse irrelevante en ciertos contextos (véase Hirschauer 2014: 172). Eso quiere decir que las diversidades (diferenciaciones humanas) se pueden neutralizar en ciertos contextos.

64 Si el personaje Dora hubiera sido representado por una persona con dfc real, el impacto de las imágenes insólitas habría sido más fuerte aún. No se sabe si Werenfels tuvo miedo a exhibir a una persona con dfc real, si temía una falta de profesionalismo en la actuación de una persona con dfc o si fue por un paternalismo difuso (que postula que no se puede “hacer eso” a una persona con dfc).

contexto para realizarse que los derechos de una mujer sin dfc. Paradójicamente, la libertad y la independencia de personas con dfc tienen que ser vigiladas, puesto que implican no solo derechos y ventajas, sino también responsabilidades e inconvenientes como la posibilidad de fracasar o de perjudicar a terceros. Las representaciones de mujeres con dfc revindicando sus derechos ocultan a menudo esta ambivalencia de la libertad y la reducen a una cuestión de buena voluntad y al desafío a superar los prejuicios.

Yo, también y *Be my baby* solucionan el problema de la libertad sexual de sus protagonistas a través de una infantilización que no exige ni reconocimiento como adultos, ni independencia, mientras que *Dora* soluciona el problema acercándolo a un dilema sin tener en cuenta que el uso "salvaje" de la libertad personal se atenúa con una educación adecuada. Las tres películas invisibilizan la posibilidad de equilibrar paternalismo y liberalismo. Una ética de la responsabilidad, por ejemplo, postula que una persona con diversidad funcional cognitiva no se abandone en la autonomía. O bien, como escribe Kittay: "An Ethics of care walks the line between the Scylla of paternalism or domination and the Charybdis of neglect" (Kittay 2019: 183). Los derechos tienen que encontrar su correlato en una ética de los cuidados (*ethics of care*) sin la cual una "vida independiente" puede ser peligrosa. Por lo menos, las tres películas se atreven a desarrollar las consecuencias prácticas de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad creando imágenes insólitas que tal vez se conviertan en nuevos puntos de referencia para los espectadores. El primer paso hacia la desestigmatización radica en empujar al espectador a reflexionar sobre lo que cree saber ya.

Filmografía

Pastor, Álvaro/Naharro, Antonio. 2010. *Yo, también. Me too. Wer will schon normal sein*. Nortorf: Lighthouse Home Entertainment. [YT]

Schiewe, Christina. 2015. *Be my baby*. Tübingen: Arsenal. [BB]

Werenfels, Stina. 2015. *Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern*. DVD. München: Alamode. [D]

Bibliografía

Asbrock, Frank. 2020. "Stereotype und Imaginationen", en: Susanne Hartwig (ed.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Berlin: Metzler: 237–240.

Bärfuss, Lukas. 2015 [2005]. *Meienbergs Tod. Die sexuellen Neurosen unserer Eltern. Der Bus. Stücke*, Göttingen: Wallstein.

Cloerkes, Günther. 2014 [1984]. " Die Problematik widersprüchlicher Normen in der sozialen Reaktion auf Behinderte", en: Jörg Michael Kastl/Kai Felkendorff (eds.), *Behinderung, Soziologie und gesellschaftliche Erfahrung*, Wiesbaden: VS: 121–140.

Crenshaw, Kimberle.1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", en: *Stanford Law Review* 43, 6: 1241–1299.

Demmerle, Denis. 2015. "Eidinger: 'Das hat mit Macht zu tun, das bereitet mir Lust' ", en: *Berliner Filmfestival* (25.12.2015), https://berliner-filmfestivals.de/2015/12/lars-eidinger-im-interview-zu-dora-oder-die-sexuellen-neurosen-unserer-eltern [23-09-2020].

Gerstenberg, Judith. 2020. "Trotzdem. Laudatio zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises", en: Tom Kindt/Victor Lindblom (eds.), *Lukas Bärfuss*, München: Text + Kritik: 12–18.

Hartwig, Susanne. 2018. "Introducción: representar la diversidad funcional", en: Susanne Hartwig/Julio Checa (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin et al.: Peter Lang: 7–21. En: https://www.peterlang.com/view/9783631763124/html/ch08.xhtml?pdfVersion=true [1-12-2020].

Hartwig, Susanne. 2020. "Cuestión de perspectiva: la diversidad funcional en el cine contemporáneo", en: Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlin et al.: Peter Lang: 253–273. En: https://www.peterlang.com/view/9783631815069/html/ch29.xhtml [1-12-2020].

Hartwig, Susanne. 2021. "*Undoing disability* en el teatro inclusivo", en: Alba Gómez García/David Navarro Juan/Javier Velloso Álvarez (eds.), *Diversidad funcional y creación. Los límites de la ficción*, Berlin et al.: Peter Lang: 65–83.

Herzog, Dagmar. 2018. *Unlearning Eugenics: Sexuality, Reproduction, and Disability in Post-Nazi Europe*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Hirschauer, Stefan. 2014. "Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten", en: *Zeitschrift für Soziologie* 43, 3: 170–191.

Kaever, Oliver. 2015. "Darf die das?", en: *Zeit online* (28. Mai 2015), https://www.zeit.de/kultur/film/2015-05/behinderung-sex-film-dora-oder-die-sexuellen-neurosen-unserer-eltern?print [1-12-2020].

Kahneman, Daniel. 2012. *Thinking, fast and slow*, London: Penguin.

Kastl, Jörg Michael. 2017. *Einführung in die Soziologie der Behinderung. Ein Lehrbuch*, 2a ed. rev. y aum., Wiesbaden: Springer VS.

Kittay, Eva Feder. 2019. *Learning from My Daughter. The Value and Care of Disabled Minds*, New York: Oxford University Press.

Lilge, Christiane. 2015. “Stina Werenfels im Gespräch mit Bärfuss”, en: Werenfels 2015 [material adicional].

Murphy, Robert F. 2001. *The body silent*, New York/London: Norton.

Naciones Unidas. [2006], “Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad”, en: https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/conventionrightspersonswithdisabilities.aspx [16-10-2020].

Rieger, Sophie Charlotte. 2015. “Kritik: Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern.” en: *Filmlöwin. Das feministische Filmmagazin* (18.5.2015), https://filmloewin.de/kritik-dora-oder-die-sexuellen-neurosen-unserer-eltern/ [23-09-2020].

Sales Gelabert, Tomeu. 2017. “Repensando la interseccionalidad desde la teoría feminista” en: *AGORA-Papeles de filosofía* 36, 2: 229–256.

Thöne, Eva. 2015. “Doras Erwachen.” en: *Spiegel Kultur* (20.05.2015), https://www.spiegel.de/kultur/kino/dora-oder-die-sexuellen-neurosen-unserer-eltern-kritik-a-1033330.html [23-09-2020].

Winkler, Ulrike. 2019. “Vom ‘Besinnungsstübchen’ ins ‘Begegnungsstübchen’? Der Wandel im Umgang mit der Sexualität von Menschen mit geistiger Behinderung.”, en: Annette Eberle/Uwe Kaminsky/Luise Behringer/Ursula Unterkofler (eds.): *Menschenrechte und Soziale Arbeit im Schatten des Nationalsozialismus. Der lange Weg der Reformen*, Wiesbaden: Springer VS: 137–152.

Elena Escudero Romero
Universität Passau

"Miradas femeninas incapaces". Hacia un cuestionamiento de los valores de consistencia, orden y completitud en la creación audiovisual

Abstract: Feminist film theory analysed the female representations in hegemonic film narratives. Furthermore, it problematised the dominant male gaze that has generated them. Thinking in the film industry as a patriarchal institution proposes the denaturalisation of traditional images of women. However, this approach also opens up a way of questioning the methodologies that underlie film creation, which can be useful to rethink, in turn, the traditional absence of people with functional diversity in the creative roles of the medium. This article will attempt to review some assumptions linked to the dominant methodologies of filmmaking through the analysis of the film *Touch me not,* of Adina Pintilie (2018), whose proposal will be studied through the intersection of "femininity" and "disability" as analytical categories.

Keywords: representation, imaginary, woman, functional diversity, film

Palabras clave: representación, imaginario, mujer, diversidad funcional, cine

1 Introducción

La tarea de comprender la intersección de las categorías de feminidad y discapacidad en el ámbito cinematográfico remite, entre otras cuestiones, al campo de la propia representación audiovisual. Podríamos entender el concepto de "representación" como la imagen generada desde el medio pero también como la práctica ejercida para la creación de la misma. Hartwig alude a la manera en que las imágenes creadas en el arte son afectadas por las imaginaciones sociales y culturales (Hartwig 2020) que se tiene sobre los sujetos a los que se representa.[1] Del mismo modo, podríamos entender que el imaginario colectivo afecta a su vez a la propias dinámicas y metodologías llevadas a cabo para la representación artística, algo que, para los fines de este artículo, alienta la formulación de preguntas como las siguientes: ¿qué imaginario se tiene sobre el sujeto identificado

1 Concretamente, Hartwig señala cómo en el imaginario social en torno a la discapacidad convergen toda una serie de "representaciones": médicas, psicológicas, pedagógicas, cotidianas, mediales, personales, etc. (Hartwig 2020).

como discapacitado y/o mujer?[2] ¿Qué ideas aglutina la concepción dominante del director cinematográfico? ¿Cómo afectan estas imaginaciones en el acceso del sujeto identificado como discapacitado y/o mujer en la actividad creativa de la representación cinematográfica? ¿Qué aporte posibilita el pensamiento en torno a la creación audiovisual a partir de la intersección de las categorías "discapacidad" y "feminidad"?

Para profundizar en la propuesta del artículo, se plantearán algunas de las nociones que conforman el imaginario en torno a la figura del creador, marcado por el ideal de sujeto moderno, y cómo este ha supuesto –y supone– la exclusión de individuos que no se adscriben a él. Para ello, se acude a algunas ideas ofrecidas en torno a la situación de la mujer y la creación reflejados en textos como *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, y a las reflexiones de Colaizzi a propósito del "Autor", del director cinematográfico, que comenzó a consolidarse con el surgimiento y el asentamiento de los *Film Studies*. Como veremos, a pesar de que a esta figura subyacen algunos presupuestos vinculados al género, también son rastreables otros referidos a la capacidad. Nos preguntaremos, por lo tanto, por las maneras en las que las categorías "feminidad" y "discapacidad" pueden afectar el ideal del "Director". Para ello, se recurre a la película *Touch me not* (Adina Pintilie, 2018), cuya metodología de trabajo se fundamenta en unos procesos creativos que pueden ser estudiados desde una perspectiva que aúne las dos categorías mencionadas.

2 Feminidad, discapacidad y el cine como institución

Rosemarie Garland-Thomson expone que la feminidad y la discapacidad han sido históricamente relacionadas entre sí en las representaciones y en los imaginarios sociales vinculados al pensamiento occidental. La razón de semejanza entre estas categorías se ha fundamentado en el entendimiento de ambas como condiciones desviadas de un ideal de neutralidad asociado a nociones como la

2 En este artículo se hace uso de la terminología referida a la "discapacidad" y a la "diversidad funcional". Por un lado, se emplea el término "discapacidad" –"persona discapacitada"–, tomando en consideración una perspectiva no esencialista, que tiene en cuenta "the ascribed or achieved identities attached to them in social relations and cultural representations" (Garland-Thomson 2005: 1559). Por otro lado, se utiliza el término propuesto desde el Foro de Vida Independiente "diversidad funcional"-"personas con diversidad funcional". Con esto, se busca no anteponer ninguno de los dos términos sobre el otro para evitar invadir el debate de la autoidentificación.

"masculinidad hegemónica" (Connell/Messerschmidt 2005) y la "capacidad".[3] Desde esta distinción, discapacidad y feminidad han sido concebidas como encarnaciones inherentemente inferiores, defectuosas, inadecuadas o excesivas (Garland-Thomson, 2002). Asimismo, la autora establece que "discriminatory practices are legitimated by systems of representation, by collective cultural stories that shape the material world" (Garland-Thomson 2002: 9). En este sentido, podríamos entender como una práctica discriminatoria a la tradicional ausencia de personas con diversidad funcional como "elemento constitutivo de la producción (por ejemplo, […] en calidad de (co)diseñador de lo narrado)" (Hartwig 2020: 16) dentro de los procesos creativos fílmicos y artísticos en general. Esta situación no es ajena a la histórica ausencia de mujeres en los roles creativos, que comenzó a cambiar progresivamente a lo largo del siglo XX. Sin embargo, no deja de ser notoria su menor presencia en los circuitos visibles, además de una situación general de mayor precariedad (López-Aparicio/Pérez-Ibáñez 2018).

En su ensayo *Una Habitación Propia*, Virginia Woolf ya apuntó varios factores de influencia que le resultaban determinantes para que una mujer de su época pudiera ser (o no) creadora o, en su caso particular, novelista. Además de unas condiciones materiales básicas, como poseer dinero – "el poder de contemplar" (Woolf 2008: 76)– y un cuarto propio –"el poder pensar por sí mismo" (Woolf 2008: 76)–, describió otras relativas a lo inmaterial. Estas últimas se referían, precisamente, a las que tienen que ver con el imaginario social y con las oportunidades que este posibilita o impide al individuo: "El mundo le decía [a la mujer] con una risotada: '¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?' " (Woolf 2008: 39). Woolf vinculaba lo anterior a la hostilidad con la que los hombres reaccionaban ante la iniciativa artística de la mujer en el siglo XIX, una actitud que adscribe a las estructuras sociales y cuya sensación de "desaliento sobre la mente" (Woolf 2008: 39) "debió de mermar su vitalidad y tener un profundo efecto sobre su trabajo. Siempre estaría oyendo esta afirmación: 'No puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro…' " (Woolf 2008: 40).

La prevalencia de la mencionada hostilidad –de "ese interesante y oscuro complejo masculino" (Woolf 2008: 41)– hacia el trabajo creativo femenino es también rastreable en los años 70, esta vez en los *Film Studies*. La autora Giulia Colaizzi señala que en este contexto, en el que los estudios fílmicos buscaban

3 Garland-Thomson menciona la presencia de una "cultural fantasy of the body as a neutral, complian instrument of some trascendet will" en el imaginario colectivo que recuerda al matiz de "fantasía" implícita en el concepto de "hegemonic masculinity" explorada por Connell y Messerschmidt, ya que "only a minority of men might enact it" a pesar de ser "certainly normative" (2005: 832).

ganarse un hueco en el área de la investigación académica, Andrew Sarris publica *The American Cinema* (1968), considerada una publicación clásica en la historia del cine (Colaizzi 2007). El libro, en consonancia con las aspiraciones de institucionalización del momento, tiene como objetivo precisar "los valores y un sentido de la tradición […], intenta establecer un canon, pretende definir y aclarar quién es un *autor* –quién es un buen director– en el cine americano" (Colaizzi 2007: 60).

A través de unos capítulos que divide por categorías, Sarris construye una lista de directores con una enumeración de sus películas y con descripciones en torno a sus trayectorias profesionales. En el capítulo 1, llamado "Pantheon Directors" es posible advertir la ausencia de nombres femeninos. En el capítulo 8 "Oddities, one-shot and newcomers" ("Rarezas, una película y recién venidos") se aborda la creación de directores identificados como "the eccentrics, the exceptions and the expectants" (Sarris 1977: 205). Sarris incluye a la directora Ida Lupino en este capítulo. A juzgar por la información con la que describe su trabajo, entendemos que el motivo de su aparición se debe, en todo caso, a lo que el autor entiende por "oddities":

> Ida Lupino's directed films express much of the feeling if little of the skill which she has projected so admirably as an actress. But while we are on the subject: Lillian Gish, that actress of actresses, once directed a film (*Remodeling Her Husband*, 1921), and declared afterward that directing was no job for a lady. Simone de Beauvoir would undoubtedly argue the contrary, but relatively few women have put the matter to the test. Dorothy Arzner, Jaqueline Audrey, Mrs. Sidney Drew, Lilian Ducey, Julia Crawford Ivers, Frances Marion, Vera McCord, Frances Nordstrom, Mrs. Wallace Reid, Lois Weber, and Margery Wilson come to mind as little more than a ladies' auxiliary. (The unwary historian might also include such certified males as Monta Bell and Marion Gering). A special footnote must be devoted to the widow of Alexander Dovjenko, particularly for such séance productions as *Poem from the Sea* and *Years of Fire*. A longer and considerably more controversial footnote would be devoted to Leni Riefenstahl, more for the relative objectivity of her *Olympia* than for the blatant contrivance of *Triumph of the Will*. The jury is still out on Vera Chytilova, Shirley Clarke, Juleen Compton, Joan Littlewood, Nadine Trintingnant, Agnes Varda, and Mai Zetterling. (Sarris 1977: 216)

Woolf hace mención en varias ocasiones a una cólera masculina – "¿Por qué estaban furiosos?" (Woolf 2008: 26)–, filtrada por la burla y la sorna, con la que se desprestigiaba a las mujeres cuando estas "tratan de hacer algo más o aprender más cosas de las que la costumbre ha declarado necesarias para su sexo" (Woolf 2008: 51).[4] Lo anterior parece brotar también en la descripción hecha por Sarris. Por un lado, ridiculiza el tono sentimental de las películas de Lupino, motivo

4 En el artículo "La situación de las conservadoras de galería", Elizabeth A. Macgregor plantea a la galería como un "microcosmos de la vida", en el que "los papeles

que automáticamente parece convertirlas en obras risibles, y, por otro, sentencia, a través de un uso sarcástico y oportunista de las palabras de Lillian Gish, que "directing was no job for a lady" (Sarris 1977: 216).

La expresión de Sarris revela al cine como institución, "es decir, en tanto conjunto de discursos y prácticas históricas y socialmente determinadas" (Colaizzi 2007: 59), ya que da cuenta de la existencia de un relato constituido alrededor de elementos que envuelven al medio, como lo son la figura del "buen Director", las metodologías deseables de dirección y la devaluación de un tono expresivo asociado a lo emocional en las películas. Este relato se encuentra marcado por unas claras nociones vinculadas al "sistema sexo/género" (Rubin 1986), que "transforma la sexualidad biológica [leída desde el binarismo de género] en productos de la actividad humana" (Rubin 1986: 97). Bajo esta perspectiva, el entendimiento de la mujer como sujeto pasivo y emocional –en vez de activo y racional– la desacreditaría para la creación cinematográfica. Sin embargo, en la mencionada concepción del "Autor" también se detectan premisas relacionadas con el "sistema capacidad/discapacidad" (Garland-Thomson 2002), ya que *discapacita* a aquellos sujetos que se presuponen como individuos incapaces de practicar unas dinámicas de dirección determinadas y culturalmente construidas.

La figura legitimada del "buen Director" se corresponde, por lo tanto, con unos valores asociados a lo masculino y a lo capacitado. Para Sarris, "[…] el director fuerte impone su personalidad a la película, en tanto que el débil permite que las personalidades de los demás queden grabadas en ella" (Sarris 1970: 30). De acuerdo con el autor, el director débil *no puede entrar en el panteón* ya que no es meritorio de un reconocimiento por su película, que no es *su* logro (Sarris 1970). Estas ideas, en consonancia con la "teoría del *auteur*", generan un culto a la personalidad: se eleva el valor de la independencia y el gesto de imposición de la subjetividad *única* del autor en el trabajo creativo.[5]

---

y relaciones que se desarrollan en las galerías se limitan a reflejar los papeles que a menudo se supone que las mujeres" (Macgregor 1998: 134). Macgregor menciona la presencia de la figura maternal. Lo anterior nos habla, por lo tanto, de la manera en que el imaginario atraviesa a las dinámicas de la institución. Esta cuestión también podría ser aplicable al caso de la industria cinematográfica para retomar el cuestionamiento en torno al lugar de sujeto identificado como discapacitado y/o mujer en sus dinámicas institucionales.

5 Es importante no obviar que el reclamo del cine de autor también se encuentra vinculado a una reivindicación contra el sistema de estudio que convirtió el proceso de producción hollywoodiense en una cadena de montaje en la que el director a veces no tomaba parte de las decisiones relevantes en el producto final, como aquellas relacionadas al proceso de posproducción o de escritura de guion (Sarris 1970).

La práctica impositiva llevada a cabo por algunos directores reconocidos no ha quedado exenta de crítica. En numerosas ocasiones, la teoría fílmica feminista al igual que los estudios culturales vinculados a los *disability studies* han cuestionado la representación de la mujer y de las personas con diversidad funcional, respectivamente, expresadas en las obras producidas a través de unas metodologías de imposición desde las cuales estos sujetos han sido representados como figuras al servicio del relato dominante y normativo.[6] En este sentido, se ha concebido al medio cinematográfico como "aparato ideológico" al servicio de un "orden [cis]falocéntrico" (Mulvey 2008) y capacitista. Este modelo de producción podría ser interpretado a partir de la categoría "Hombre", tal y como es entendida por Haraway. La descripción propuesta por la autora la encontramos basada en el ideal de sujeto moderno, racional, y al que subyace el gesto de la "apropiación de la naturaleza como un recurso para las producciones de la cultura, de la reproducción de uno mismo a partir de las reflexiones del otro" (Haraway 1995: 254).

Cabe preguntarse por un modelo de producción que, a diferencia del anterior, se encuentre marcado por las nociones de "feminidad" y "discapacidad", en la medida en que ambas son concebidas como desviaciones del estándar asociado a la categoría "Hombre" mencionada. Esta intersección propondría, entre otras cuestiones, un desmontaje de la "ideología [cis]fálica" (Garland-Thomson 2002) a partir del reconocimiento de nociones como la vulnerabilidad, la contingencia y los límites individuales:

> An equality model of feminist theory sometimes prizes individualistic autonomy as the key to women's liberation. A feminist disability theory, however, suggest that we are better off learning to individually and collectively accommodate bodily limits and evolutions than trying to eliminate or deny them. (Garland-Thomson 2002: 21)

En este sentido, cabe interrogarse en torno a aquellos sujetos que se declaran incapaces, reticentes o sencillamente desinteresados –o una mezcla de las tres– en ejercer unas metodologías impositivas en el trabajo creativo. Nos preguntamos, por consiguiente, por unas metodologías más abiertas –accesibles, si se quiere– que se alejen de imposiciones "obligatorias" y excluyentes. Con este fin, se torna oportuno tener en cuenta la propuesta que hace Fraser en torno al repensamiento del potencial de la colaboración en la representación artística

6 Es el caso de, entre otras, las imágenes en las que se devalúa, castiga o fetichiza a la mujer (Mulvey 1975); o el uso de "narrative prothesis" (Michell/Snyder 2000) en las que la discapacidad es un símbolo, se convierte en un relato de superación; recursos que compensan "lo aberrante" de cada uno de estos sujetos para el relato normativo.

como medio que ofrece la posibilidad de superar el binarismo representar-o-ser-representado que, por ejemplo, "may open a pathway towards understanding the experience of cognitive disability in an ableist society" (Fraser 2015: 135).

A pesar de demostrar un gran interés en la creación cinematográfica, [7] Lillian Gish se declaró incapaz de dirigir más películas tras la realización de *Remodeling Her Husband* y repitió en varias entrevistas que "no era lo suficientemente fuerte" para ello. Asimismo, Woolf recoge varios ejemplos de mujeres cuya actividad artística –podría, pero– no llegó a desarrollarse debido a todo un imaginario social, y unas consecuentes condiciones materiales, predispuestos en contra de que eso ocurriera. De igual manera, podríamos preguntarnos cómo el imaginario actual dificulta el acceso de las personas con diversidad funcional a un espacio enunciativo desde el cual elaborar sus propias historias. Resulta pertinente cuestionar la figura institucionalmente asentada del "Autor" y el "individualistic myth that requires every artistic producer to work *on their own*" (Fraser 2015: 135) con el objetivo de atender y legitimar unas vías alternativas que permitan la confluencia de una diversidad de voces y de perspectivas. Lo anterior precisa una apertura del espacio creativo cinematográfico a unos cuerpos que no pueden o no desean practicar unas dinámicas de imposición unidireccionales en el trabajo creativo o adquirir una posición enunciativa basada en el ideal de la racionalidad.

Debido a su condición autorreflexiva, la película *Touch me not* ofrece la oportunidad de pensar en torno a sus metodologías de trabajo creativo, que distan de la tendencia de la imposición en la dirección. En cambio, abre el espacio fílmico a la improvisación y a la aportación personal de cada uno de los personajes.

3 Análisis de *Touch me not* (Adina Pintilie, 2018)

Touch me not es el primer largometraje de la cineasta rumana Adina Pintilie, que fue reconocido con el Premio a la Mejor Opera Prima y con el Oso de Oro a la mejor película en la edición de 2018 del Festival de Cine de Berlín.[8] La película

---

7 En el libro biográfico de Lillian Gish "Lillian Gish: Her Legend, Her Life" se alude a un genuino interés de Gish por la creación fílmica: "When she supervised a screen test for the Young Mary Astor, Lillian *sat in a camp chair beside the camera, suggesting shots, suggesting angles and lighting and movement*" (Affron 2001: 138).

8 Este hecho despertó la reacción de un sector de la crítica cinematográfica que, en ocasiones, fue exteriorizada a través de publicaciones marcadas por la rabia o por la búsqueda de la degradación de la directora y de su trabajo. Es el ejemplo de las críticas realizadas por Peter Bradshaw, de *The Guardian* –"Brexit. Trump. And now the Berlin film festival jury's Golden Bear announcement" (2018)–, o por publicaciones

propone una exploración de la naturaleza de la intimidad en las relaciones humanas, y de los límites e impulsos internos que surgen en los acercamientos interpersonales. La aproximación a las temáticas mencionadas se da a partir de una confluencia entre los registros de la ficción y el documental –Pintilie habla de su obra como un "film research" y una "dialog film"–.[9] En este sentido, la directora menciona cómo la ficción "functioned as a sort of a safety net, as a structure within which we could work with reality and with authentic encounters between people".[10] Es una película en la que, por lo tanto, la improvisación acoge un papel importante en el proceso creativo.

Los personajes, entre los cuales también se encuentra la directora, llevan a cabo una exploración de una serie de situaciones en las que aflora el sentido de "lo íntimo". Laura (Laura Benson) se enfrenta a sus dificultades para establecer contacto sexual con otras personas. A través de varias entrevistas con Adina (Adina Pintilie) y varias sesiones con la trabajadora sexual Hanna (Hanna Hofmann) y el terapeuta sexual Seani (Seani Love), Laura indaga en la incomodidad que le producen los acercamientos íntimos relacionados con la sexualidad. De forma paralela a este proceso de investigación personal, Laura visita a su padre, que se encuentra interno en un centro sanitario. Tómas (Tómas Lemarquis), un hombre que perdió todo su cabello cuando era adolescente debido a padecimiento de alopecia universal, acude a la misma institución para asistir a un taller de terapia colectiva vinculada al tacto. Allí, conoce a su compañero de ejercicios Christian (Christian Bayerlein), un hombre con distrofia muscular severa. Ambos entablan una serie de conversaciones a propósito de los ejercicios del taller en las que abordan sus maneras de afrontar el contacto con el otro y la influencia de su autopercepción en estos encuentros. Tómas parece no haber olvidado a su expareja, Mona, y, en ocasiones, la persigue silenciosamente por la calle sin que ella lo sepa.

Para comprender las metodologías del trabajo representacional dadas en *Touch me not*, podemos comenzar preguntándonos en torno al guion de la

---

nacionales como la de Luis Martínez, de *El Mundo*– "Lo más curioso es que nadie dice nunca lo que piensa, sólo lo que sienten. No hay ideas, sólo sentimientos. Terrible. Créanme" (2018)–, que parecen ir más allá de un análisis o crítica artística de los aspectos propiamente fílmicos

9 Adina Pintilie en el diálogo "Berlinale Talents 2019". Véase en: https://www.youtube.com/watch?v=aA0a-SwsXKg [10-2-2021].

10 Adina Pintilie en la entrevista realizada a propósito de la nominación de *Touch me not* al premio "Teddy Award" del año 2018. Véase en: https://www.youtube.com/watch?v=W0G1XSAZ4Hc [10-2-2021].

película. La actriz Laura Benson lo describe como "just a few bones, but there was no flesh".[11] La comparación de Benson da cuenta de cierta organicidad creativa conectada con el trabajo, que se fundamenta, por lo tanto, en unas formas de dirección abiertas con un interés por lo procesual. En este sentido, se proporciona una atención que privilegia la improvisación en los rodajes y las aportaciones surgidas desde los actores durante la fase de producción.

Lo anterior puede ser ilustrado a partir de dos secuencias ubicadas al comienzo de la película. En la primera, vemos a Laura contratar los servicios de un "call boy", a quien llama para que se masturbe delante de ella (4:43). Se puede advertir cómo la experiencia de Laura no es placentera, sino más bien dolorosa, marcada por la frustración y la soledad: parece sentirse incapaz de establecer un contacto sexual directo. Tras esta secuencia, vemos a Laura sentada frente a la cámara (9:01), "frente a Adina", quien, con su imagen proyectada en un telepránter, se ubica virtualmente en el lugar donde se encuentra el objetivo que la graba. Laura expresa a la directora la dificultad que siente en la gestión de su exposición en los rodajes: "90 % of me wants to hide, but the 10 %, which is smaller is strong enough for me to be here". A lo anterior, Adina responde: "Laura, I'm trying for a while to understand why am I doing this kind of research and what am I looking for, why am I in your bedroom […] I haven't manage to express why am I here". Laura entiende a Adina y ambas coinciden en la dificultad para expresar con palabras el interés que suscita para cada una el proyecto, interés que, sin embargo, *sigue estando ahí*, como describe Laura, "before words".

Es llamativo el hecho de que, ya desde el comienzo de la película, se haga explícito el reconocimiento por parte de la directora de cierto tipo de "incapacidad" en lo relativo a la dirección. En este sentido, Adina no puede –ni desea– delimitar de manera anticipada el objetivo concreto de las sesiones centrales de grabación. Las órdenes directivas sobre la acción solo establecen el motor de exploración, consensuado por el resto de los personajes, en torno al interrogante nuclear del proyecto, de nuevo: la intimidad. Este planteamiento transgrede algunos presupuestos asociados a la figura del "Autor" en lo relativo al distanciamiento de unas formas "fuertes" en la manera de entender la creación.[12] Al

11 Laura Benson en la proyección de *Touch me not* en el LEFFEST (Lisbon & Sintra Film Festival) del año 2018. Véase en: https://www.youtube.com/watch?v=j4-71A9wyzA&t=1349s [18-1-2021].

12 A pesar de esto, no debemos pasar por alto que en *Touch me not* se pueden encontrar aspectos estéticos muy concretos –que aluden a una estilización de los elementos de la puesta en escena a través del minimalismo y la asepsia o la grabación "a la manera de" la imagen observacional–, algo que puede ser vinculado a la idea de "cine de autor".

contrario, la mencionada apertura en la metodología de trabajo se revela como una predisposición, por parte de la directora, a dejarse afectar por el desarrollo del proceso. En este sentido, cabe añadir otros momentos destacados de la película. Uno de ellos sucede en una ocasión en la que Laura le propone a Adina que intercambien los roles entrevistada-entrevistadora (56:21). Adina accede y Laura le pregunta por una serie de cuestiones a propósito de sus sentimientos, siendo, en esa ocasión, el objeto de la mirada. Además, algunas escenas también muestran situaciones en las que los personajes desarrollan conversaciones y se preguntan entre sí, sin necesidad de la mediación de la figura de Adina como directora (1:08:16; 1:31:24).

Se podría decir que las dinámicas relacionales surgidas a partir de estas metodologías creativas tienden hacia la búsqueda del diálogo entre los integrantes del proyecto, en lugar de una decantación por las imposiciones directivas unidireccionales. Este hecho genera una mayor horizontalidad en las posiciones dadas en los rodajes, que se aleja de la verticalidad característica de las jerarquías tradicionales en la dirección cinematográfica. De esta manera, es detectable la alteración del habitual "represent-to-be-represented binomy" (Fraser 2015).

Debido a la temática de la obra, los diálogos que se originan en *Touch me not* ubican al cuerpo y a la práctica del "afecto" en una dimensión central. Para profundizar en el entendimiento de lo anterior, se torna oportuno atender a la etimología del propio concepto: "*Affectus* del verbo *afficio* (*ad* + *facio*) refiere a toda acción que produce un cambio de estado, que deja una marca, que perturba, que indica un movimiento, que conmueve" (Maurette 2015: 59). En este sentido, el proceso creativo de la película genera escenas-encuentros en las que aparecen conversaciones ancladas a una serie de prácticas táctiles y de contacto. En una de las secuencias pertenecientes al "workshop del tacto", Tómas y Christian realizan varios ejercicios juntos (11:19). El moderador del taller alienta a que las parejas de trabajo se miren entre sí durante unos minutos. En un momento dado, se propone un nuevo ejercicio en el que uno de los compañeros, en este caso Tómas, tiene que explorar con sus dedos el rostro de su pareja, Christian. Tras este momento, se genera una conversación en torno a este encuentro en la que los compañeros comparten la manera en que cada uno lo ha experimentado:

> **Christian:** I went through this roalling coaster, up and down, with all the emotions. And I tried to find the point in your eyes, […] to really see into your soul, or something. But I had a bit of trouble seeing that […]. When I envisioned your soul as a proper object, then I would say there is a cover or a blanket over it […] I hope I don't hurt you when I say something like that.
> **Tómas:** It's a very intimate part of the body, the face. It is not very easy. […] It becomes very intimate, […] it's like you were falling from a cliff. […] It's both good and

frightening to go into this zone… more than any other part of the body. The face is something very personal, and normally I don't let anyone into that place.
Moderador: What did you feel when you touched his face?
Tómas: It was not that easy around the mouth, for me. It was more challenging there. Also, body fluids like saliva is something very… I'm not used to get in contact with that necessarily. It is not so easy to be so direct. I mean, normally I don't say things like this… so directly.
Christian: It's good, I'm totally fine with that. I enjoy your feedback.
Moderador: What feelings did it bring up?
Tómas: It's… rejection. Like overwhelming… you *wanna* leave. When there is something overwhelming, […] you don't *wanna* be where you are.

Los diálogos establecidos en la película se caracterizan por la improvisación y por la búsqueda de una honestidad que se asocia al acto de "hablar desde el cuerpo". En este ejemplo, Tómas y Christian registra y expresa su propio estado interior y la manera en que es afectado por el cuerpo del otro. En una escena posterior, ambos vuelven a compartir una conversación (32:35). Tómas califica su reacción de rechazo –surgida en la escena del fragmento referenciado– como algo que no pudo controlar y la clasifica como "totally bad". En la película se observa cómo las experiencias y los intercambios de intimidad se revelan problemáticos para los personajes y/o alejados de un ideal de normalidad que se proyecta sobre "lo que deberían ser" las interacciones y las subjetividades, algo que moraliza las conductas y los impulsos surgidos en el contacto con el otro a través de su clasificación en "buenos" o en "malos". La "vuelta al cuerpo", la atención a la vivencia corporal –del yo y del otro–, se plantea en la película como una vía para la desmecanización de la mencionada moralización, y el surgimiento de honestidad y consenso en los encuentros.

En su ensayo *Un apretón de Manos* Pablo Maurette define al tacto de la siguiente manera:

> El tacto es la sensación externa, epidérmica, del mundo pero también la sensación del interior del cuerpo propio. El tacto es el sentido del placer y el dolor en todas sus complejas variantes y nos permite percibir el exterior no solo como textura, sino como presión y temperatura. El tacto colabora con los otros sentidos para orientarnos en el espacio y nos concede el sentir de nuestro propio cuerpo en tanto organismo vivo. Variedades del tacto son también las sensaciones de equilibrio, de movimiento en el espacio, de aceleración y desaceleración del cuerpo. Por último, el tacto es el sentido del movimiento afectivo. (Maurette 2015: 44)

El autor concluye resaltando el tacto como el sentido afín a todo ser humano: "es la condición de la existencia […], no se puede perder ni olvidar […], no podemos perder la capacidad de sentir, de ser afectados, de afectar el mundo y a los otros" (Maurette 2015: 45). El planteamiento del trabajo creativo en *Touch me*

not parece reclamar el sentido del tacto y el conocimiento proporcionado por el cuerpo como vía compartida y universal para la comunicación, una comunicación en la que el límite individual adquiere una relevancia. Su reconocimiento proporciona el punto de partida para la honestidad del acto, del diálogo y, por lo tanto, de la creación.

En esta voluntad de diálogo podemos encontrar la intención de explorar las convergencias, pero también las especificidades que atraviesan a los diferentes personajes y a sus vivencias de la intimidad. Atendiendo a la noción de "confluencia", Haraway señala –a propósito de los estudios de género– la importancia de la negociación de "la fina línea demarcadora entre la apropiación de la experiencia de otros (que nunca es inocente) y la delicada construcción de las posibles afinidades, de las posibles conexiones que podrían marcar la diferencia en historias locales y globales" (Haraway 1995: 191). En los intercambios generados por la película, los personajes se individualizan a sí mismos y "se hacen presentes" –se "sitúan"– y, a la vez, atienden a la experiencia del otro trabajando desde el afecto. De esta manera, la película propone una conformación de "mapas de conciencia [...], nuevas marcas, nuevas orientaciones de los grandes mapas que globalizaban el cuerpo heterogéneo" (Haraway 1995: 191)[13].

Vemos, en este sentido, un juego con el manejo de los conceptos de "diferencia" y "similitud" (Hartwig 2018) que pasa necesariamente por una reflexión en torno a lo que el cuerpo comparte, negocia y aísla. La escena que abre la película es bastante significativa al respecto (1:07). En ella, observamos un plano secuencia detalle que recorre el cuerpo desnudo de una persona. El plano es muy cerrado y, debido a su excesivo acercamiento, genera un efecto de abstracción que hace que el mismo cuerpo que está siendo recogido, parezca un territorio en sí mismo, familiar a la vez que extraño.

4 Conclusiones

El imaginario dominante existente en torno a la figura del "Director" se encuentra basado en el ideal de sujeto moderno y halla su correlato en el mito del autor autónomo e independiente que practica la imposición de la propia visión en la creación. Este modelo excluye la presencia y la voz de sujetos que no pueden y/o no desean ser partícipes de estas prácticas. Lo anterior abre el cuestionamiento

13 A pesar de lo anterior, no debemos obviar el sesgo occidental que mantiene la película, que la misma directora reconoce. Véase en: https://www.youtube.com/watch?v=seT-RmTx89c&t=293s (23:22) [10-2-2021].

en torno a las posibles aperturas del espacio creativo fílmico a través de las categorías de la "feminidad" y la "discapacidad".

Aplicar la intersección propuesta desde la "feminist disability theory" (Garland-Thomson 2002) se encamina al reclamo de nociones como la interdependencia, la improvisación y la voluntad de entendimiento como base para las metodologías de trabajo artístico. *Touch me not* (Adina Pintilie, 2018) da cuenta de un modelo de trabajo creativo que puede ser comprendido a partir de los términos mencionados. En la película, los personajes adquieren el estatus de sujeto político a través de la manifestación de la experiencia corporal y afectiva, y se observa la aceptación y la acomodación –en vez de la negación– de los límites individuales, que resultan los mismos puntos de partida creativos. Con esto, quedan descentralizadas las "normalizing phallic fantasies of wholeness, unity, coherence, and completeness" (Garland-Thomson 2002). Las metodologías constituidas en lo procesual generan, por lo tanto, espacios creativos concretos con unas posibilidades creativas y expresivas abiertas a la confluencia de una diversidad de voces, de perspectivas y de cuerpos que permiten la participación del sujeto en la construcción de su propio relato.

Filmografía

Pintilie, Adina. 2018. *Touch me not*. Rumania, Alemania, República Checa, Bulgaria, Francia: Manekino Film, 4 Proof Film, Agitprop, Les films de l'etranger, Pink Productions, Rohfilm,

Bibliografía

Affron, Charles. 2001. "In the Director's Chair", en *Lillian Gisch. Her leyend, her life*, Berkelery y Los Ángeles: University of California Press: 135–138.

Berlinale – Berlin International Film Festival. 2019. "Adina Pintilie on Her Golden Bear Winner 'Touch Me Not' ". *Berlinale Talents 2019*. [Vídeo] En línea: https://www.youtube.com/watch?v=aA0a-SwsXKg [10-2-2021].

Bradshaw, Peter. 2018. "Berlin 2018: shallow, silly Golden Bear winner Touch Me Not is a calamity for the festival", en: *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/2018/feb/25/berlin-film-festival-2018-golden-bear-winner-touch-me-no-calamity [17-10-2020].

Colaizzi, Giulia. 2007. "Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas la cine", en *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva: 57–75.

Connell, Raewyn., Messerschmidt, James W. 2005. "Hegemonic masculinity", en *Gender & Society* 19(6): 829–859.

Fraser, Benjamin. 2015. “Visualizing Down Syndrome and Autism: The Trazos Singulares (Singular Strokes) (2011) Exhibition and María cumple 20 años (Maria Turns Twenty) (2015)”, en *Cognitive Disability Aesthetics*, University of Toronto Press: 97–135.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2002. “Integrating Disability, Transforming Feminist Theory”, en *Feminist Disability Studies* 14(3): 1–32.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2005. “Feminist Disability Studies”, en *Signs* 30(2): 1557–1587.

Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cybords y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

Hartwig, S. 2020. “Introducción: los mundos posibles y la inclusión de la diversidad funcional”, en Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*. Berlin: Peter Lang.

Hartwig, Susanne. 2020. “Le immagini della disabilità in Il ballo”, en Andrea Porcheddu/Cecilia Carponi (ed.), *La malattia che cura il teatro*, Roma: Dino Audino: 114–118.

Lisbon & Sintra Film Festival. 2020. “LEFFEST’18 Touch Me Not-Conversa com Laura Benson”, [Vídeo]. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=j4-71A9wyzA&t=1349s [18-1-2021].

López-Aparicio, Marta y Pérez-Ibáñez, Isidro. 2019. “Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global”, en *Arte, individuo, sociedad* 31(4): 897–915.

Macgregor, Elizabeth A. 1995. “La situación de las conservadoras de galerías”, en Katy Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid: Cátedra: 134–142.

Martínez, Luis. 2018. “Ruizpalacios contra el sentido de las cosas”, en: *El Mundo*. https://www.elmundo.es/cultura/cine/2018/02/22/5a8eeaeeca4741fb128b45f6.html

[17-10-2020].

Maurette, Pablo. 2015. *El sentido olvidado*. Buenos Aires: Mardulce.

Mitchell, David T., Snyder, Sharon L. 2000. *Narrative Prothesis*. University of Michigan Press.

Mulvey, Laura. 2001. “Placer visual y cine narrativo”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid: Akal: 365-377.

Romañach, Javier. 2009. “La evolución del pensamiento que surge al otro lado del espejo”, en *Bioética al otro lado del espejo. La visión de las personas con diversidad funcional y el respeto a los derechos humanos*, Santiago de Compostela: Diversitas Ediciones: 19–34.

Sarris, Andrew. 1977. *The American Cinema: Directors and Directions*, Chicago, Chicago University Press.

TEDDY AWARD. 2018. “Interview with Adina Pintilie on “TOUCH ME NOT””, [Vídeo] En línea: https://www.youtube.com/watch?v=W0G1XSAZ4Hc [10-2-2021].

UNFINISHED Community. 2020. *Adina Pintilie: Touch Me Not, The Politics of the Body | UNFINISHED19*, [Vídeo] En línea: https://www.youtube.com/watch?v=seT-RmTx89c&t=293s [18-1-2021].

Woolf, Virginia. 2008. *Una habitación propia*, Barcelona: Seix Barral.

3 Literatura encarnada: novela, cuento y poesía

Javier Luis Velloso Álvarez
Universidad Carlos III de Madrid / ReDiArt-XXI

Lectura fácil y Catalina: Analogías radicales entre sexualidad femenina y discapacidad[1]

Abstract: Cristina Morales' *Lectura Fácil* (2018) has undoubtedly been one of the greatest publishing news in recent times in Spain: beyond the non-literary echo obtained due to the controversial personality and radical ideology of its author, the novel has been a resounding blow in the literary board since it has subverted the hegemonic literary canons, as well as it has created an utterly original point of view on the literary representation of intellectually disabled women. Along with this remarkable achievement, Morales introduces in the novel some revolutionary views on tangent topics such as female sexual initiative, contemporary dance, inclusive education or the very concept of normativity in societies subjected to strict biopolitical control. The main objective of this article is the analysis of all of these aspects, as well as the ethical and aesthetical dilemmas that its literary representation implies, comparing them with their stage representation in the contemporary dance show *Catalina* (2019) by the performance art collective Iniciativa Sexual Femenina, of which Morales is also its most prominent interpreter and founder.

Keywords: Disability, gender, female sexual initiative, contemporary fiction, contemporary dance

Palabras clave: Discapacidad, género, iniciativa sexual femenina, novela contemporánea, danza contemporánea

1 *Lectura fácil* (2018): desde los márgenes y contra el canon

La novela *Lectura fácil* (Anagrama, 2018), de Cristina Morales, galardonada con el Premio Herralde 2018 y el Premio Nacional de Narrativa 2019, ha supuesto un golpe certero sobre el tablero de la narrativa española, y ello a pesar de estar firmada por una escritora joven (del apellido "promesa" ya se había despojado merecidamente tras las excelentes críticas que cosechó con *Los combatientes* [Caballo de Troya, 2013] y, especialmente, con *Malas palabras* [Lumen, 2015; rebautizada *Introducción a Santa Teresa de Jesús* en una nueva edición revisada

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

del año 2020] y *Terroristas modernos* [Candaya, 2017]) y no ya escéptica, sino enemiga declarada de los cenáculos de poder del mercado editorial y mediático, así como de las instituciones políticas y culturales hegemónicas.[2] Y lo ha hecho, entre otros motivos, según dicta el fallo del Premio Nacional de Narrativa (y más allá de fugaces polémicas extraliterarias y sobreactuados juicios ideológicos de vuelo raso), por "su propuesta radical y radicalmente original que no cuenta con una genealogía en la literatura española y que destaca por la recreación de la oralidad, unos personajes extraordinarios y su lectura del contexto político en el que se desarrolla" (Ministerio de Cultura y Deporte 2019).

Cualquier lector podría mostrar reservas ante el uso categórico de un adjetivo tan maleable, cuando no patologizado, convertido hoy, en fin, casi en significante vacío, como es *radical*. De igual modo, puede juzgarse no poco grandilocuente, aunque no ajeno a la retórica habitual de los premios otorgados por el Ministerio Público, el énfasis del jurado en la absoluta originalidad de la obra y en la inexistencia de un linaje narrativo rastreable; un juicio que algunos críticos han rebatido parcialmente, y que esconde bajo el elogio la trampa, probablemente inintencionada, de la "dinámica de las excepciones" (Valcárcel 2009) que contribuiría al borrado contemporáneo de una tradición nada desdeñable de literatura crítica y con perspectiva de género:

> Está claro que decir que una obra carece de genealogía literaria parece de entrada un halago, el resultado natural de una originalidad sin precedentes, pero es que hay halagos que los carga el diablo. A raíz de tratos de singularidad y anomalía semejantes, Emily Dickinson, por ejemplo, alcanzó la gloria de ser reconocida como genia en la literatura estadounidense, aunque con una genialidad tan genialísimamente regenial que nadie, de ninguna manera, podía antecederla ni sucederla. [...] La propia autora suele citar como inspiradores a los canónicos, Cela, Quevedo y Arcipreste de Hita "que también escribía bastante marrano". ¿Y si el borrado de genealogía de Cristina Morales contribuyera de alguna manera a desarraigarla para hacerla vulnerable, vendible y borrar de paso

---

2 Pueden contarse por decenas los artículos, columnas, entrevistas y reseñas en los que Morales ha sido descrita como *antisistema*, un calificativo que se ha multiplicado a raíz de sus polémicas declaraciones (y de la tormenta de reacciones desatada entre los medios y políticos conservadores) sobre los disturbios por la sentencia del Procès en Barcelona durante el mes de octubre de 2019, coincidiendo con su aceptación del Premio Nacional de Narrativa. Más allá de lo manido y parcial del término, la autora ha sido meridianamente clara al definir su posición política como anarquista, enemiga de la autoridad y disidente del poder de los Estados, a los que considera los "verdaderos terroristas modernos" (Vidal 2017); por lo que no parece que, al menos en el sentido que le atribuye el DRAE ("Que se opone al sistema político o económico establecido" [RAE 2021a]), el adjetivo resulte del todo impreciso.

a los protagonistas de la literatura política española reciente como Rafael Chirbes, Belén Gopegui, Isaac Rosa, Marta Sanz, etc.? (González 2019)

Más allá de la deuda con los canónicos que Morales reconoce, y cuyo influjo puede resultar, si no es de modo difuso y casi circunscrito al tono carnavalesco y escatológico, ciertamente difícil de rastrear, lo que sí evidencia el fallo del jurado es cierto desconocimiento o, como poco, desinterés por una cultura popular en los márgenes, de corta difusión y escaso reconocimiento crítico, pero con mucho predicamento en círculos libertarios, comunidades autogestionadas y centros ocupados, cual es la de los fanzines de libre distribución, del *collage*, la de panfletos y textos teóricos de divulgación anarcofeminista y de teorías *queer*, y la de las revistas de cómic *underground* y satírico.

Las huellas del *collage* y del fanzine son evidentes; no en vano, Morales incrusta en el centro justo de la novela una versión reducida a la mitad de su fanzine "Yo, también quiero ser un macho",[3] siendo buena parte del mismo una reescritura apropiada o, mejor dicho, "vandalizada" de entrevistas y artículos reales publicados en prensa y suscritas por algunas figuras públicas que el personaje de Nati considera representantes de la ideología que sostiene el sistema "macho-facho-neoliberal" (la original fórmula no precisa traducción). La diana de sus ataques cae aquí sobre Pablo Pineda, primer diplomado universitario europeo con síndrome de Down, sobre la filósofa alemana Carolin Emcke, y sobre el periodista y escritor Juan Soto Ivars. La crítica a estas/estos personas/personajes, relativamente célebres entre la sedicente intelectualidad liberal-centrista española y europea, es tan despiadada que, como la autora ha contado en numerosas ocasiones, el fanzine fue censurado por Seix Barral, editorial que iba a hacerse cargo en un primer momento de la publicación de *Lectura fácil*: tal es su importancia en el conjunto estructural de la obra, que la autora rechazó la supresión completa

3 La reducción del fanzine, que no obedece sino a una razón pragmática de costes de impresión, no resta un ápice de centralidad al mismo: la propia autora lo considera "el origen, núcleo y espíritu de la novela" (González 2019), y es sin duda la clave interpretativa y podría decirse que "teórica" de *Lectura fácil*. El texto completo, que cuenta con unas 100 páginas y puede encontrarse íntegro (previa autorización de la autora) en versión electrónica en la web de la plataforma feminista *Tribuna Violeta,* es vendido de forma descentralizada y con independencia de Anagrama por la propia Morales por correo postal, con un precio habitual de 4 €, así como en sus encuentros con lectores, charlas y espectáculos de danza junto a la compañía Iniciativa Sexual Femenina, de la que es fundadora. Los beneficios de la venta del fanzine los dedica, según sus propias palabras, a "pagar la asesoría legal de compañeras apaleadas o detenidas" (Nadal Suau 2019) en entornos libertarios y okupas como el de Ka La Castanya.

del mismo y optó por presentar el manuscrito íntegro al Premio Herralde concedido por Anagrama. Y, como se verá, las diatribas contra lo que estas personas "representan" (en la acepción de representación delegada: 'hablar por') y el grito revolucionario adaptado, irónicamente, a las normas de la Lectura Fácil, que el fanzine contiene no son menos importantes para las conclusiones de nuestro estudio.

La presencia de las teorías anarcofeministas y *queer* se hace patente en la marcada perspectiva de género, decolonial, anticapacitista y antipsiquiátrica que informa el espíritu de la obra, y de manera más concreta, en la reapropiación narrativa de ideas de María Galindo y Paul B. Preciado. De la feminista boliviana, a la que Morales ha citado repetidamente como referente del movimiento en sus entrevistas[4] toma prestado un fragmento de su ensayo *Feminismo urgente:¡A despatriarcar!* (2013, Lavaca) que explicita la posición de la mujer "bastardista", marbete singular con el que el personaje de Nati (y podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que también su creadora)[5] se identifica plenamente: "podría decirse que el bastardismo es mi ideología, a pesar de que la acuñadora del término […] no habla de bastardistas sino de meras y simples bastardas. Lo de bastardista, con esa terminación en –ista que designa la clásica adherencia ideológica, es cosa mía" (Morales 2018: 25). Sobre este concepto, Nati/Morales edifica su propia teoría, que opone la mujer antedicha a la mujer "bovarista", esto es, aquella "que viene a satisfacer siempre al otro, varón, al punto de morir por ello, morir por no ser la deseada, la buena amante, la buena esposa" (Marcial Pérez 2019): una dicotomía acaba por ser vertebral en la novela, y que opera

4 Tal es así que la autora, preguntada por sus primeros contactos con el feminismo, llega a declarar: "Se trató de todo un proceso, pero sí recuerdo que uno de los episodios más reveladores ocurrió en Barcelona, en 2014. María Galindo fue a dar una charla en un museo de Barcelona y salí con lágrimas en los ojos, llena de revelaciones, de significados para mí hasta entonces ocultos, de resignificación de relaciones para mí naturalizadas y llamadas con su nombre y apellido" (Mazón 2019).

5 Si bien es difícil definir al personaje como un *alter ego* puro de la autora, parece evidente que hay en él algo de máscara, un intento de autofiguración radical: "Por un lado, a mí me encantaría ser ella; pero, por otro, es un personaje trágico. Muy trágico. Yo tengo más habilidades sociales que la Nati, pero sí es cierto que hay cosas de ella que a mí también me han pasado, ojalá tuviera yo esa fuerza. Al momento de la cocina de la escritura, el personaje sería como una versión extrema de mi respuesta a lo político, que al lado de Nati soy muy templada" (García Sánchez 2019).

como marco caracterizador de los restantes personajes femeninos, protagonistas y secundarios, que la habitan.

Por su parte, el influjo de Paul B. Preciado (y, este mediante, el de Foucault y Butler), si bien algo más difuso que el anterior, se hace patente en la elección de personajes cuyas existencias y cuerpos representan (aquí el verbo en la acepción correspondiente a 'ponerse en el lugar de') la disidencia, o, al menos, su posibilidad, en su máximo esplendor. Disidencia de las atávicas estructuras de poder capitalista, heteropatriarcal y capacitista que someten al calificado como Otro a todo tipo de violencias en aras a mantener una regularidad biopolítica, y contra las cuales (he ahí la clave que aporta Preciado) la agencia e iniciativa sexual (o, propiamente, contrasexual) se convierte en la mejor arma disponible. En una reseña sobre *Un apartamento en Urano*: *crónicas del cruce* (Anagrama, 2019), la autora afirmaba sobre el filósofo:

> Paul B. Preciado se inserta en la tradición filosófica libertaria desenterrándola y enriqueciéndola, y lo hace ampliando la disidencia de género y sexo hasta los territorios que nuestros dominadores no quieren que alcancemos: vinculando fluidos tales como la leche materna, el semen, el flujo vaginal o la sangre menstrual a las estructuras del Estado y el capital. La modernidad crea la fantasía aséptica de la representación política y de la intimidad, de lo público y lo privado. (Morales 2019)

Parece evidente que en *Lectura fácil* esta voluntad de ruptura con la norma pública desde lo más privado e íntimo, como es la sexualidad, está presente permeándolo todo.

Por último, la influencia del cómic se percibe, por supuesto, en el tono irreverente, *punk* y declaradamente obsceno (entiéndase el término no solo en su evidente acepción sicalíptica, sino en su sentido más amplio: la obscenidad es aquí sobre todo política y moral, pues la "crítica destructiva" [Corominas i Julián 2018] de la novela opera a partir de imágenes y proclamas que atentan directamente contra todos los pilares normativos de la sociedad biempensante) de las distintas voces narrativas que confluyen en una estructura a la postre mucho menos caótica de lo que pudiera parecer en un principio; pero, muy marcadamente, en la búsqueda de una escritura charnega, "bastarda", reproducción fiel de la lengua oral y conscientemente remisa a las preceptivas de Reales Academias y peritos lingüistas:

> Hay buenos maestros en lengua española. En el cómic, por ejemplo, pienso en Makinavaja, en Ivá, o en Makoki, donde ya se escribía fonéticamente. Se alejaban de lo original y genuino y creaban algo que siendo algo profundamente caprichoso, como la transcripción fonética según su oído, finalmente ocurría que muchas personas podían identificarse con esa cosa fonética y no con la puridad lingüística o filológica. (Elorduy, 2019)

Puestos sobre aviso acerca de la posible altisonancia de algunos de los juicios que la novela ha merecido,[6] sí que creemos que el adjetivo que aparece en primer término en el fallo del Premio Nacional de Narrativa, *radical*, es del todo preciso y marca unos mimbres en los que su autora se encuentra verdaderamente cómoda. No en esa idea, es obvio, de radicalidad construida desde el poder mediático y político para expulsar a todo aquel que se salga de una lógica consensual y desproblematizadora, sino en otra, de tradición libertaria y posestructuralista, que reclama la subversión y el derribo de los moldes éticos y estéticos que definen nuestro presente. *Subversión* y *derribo* son aquí palabras clave, pues, como la autora ha reiterado, si su novela es un ejercicio crítico es, ante todo, porque no pretende ser constructiva, sino destructiva: "La crítica que la novela propone, que es contra las instituciones del poder, debe ser destructiva si efectivamente quiere poder construir algo nuevo. Para lograrlo hay que acabar con lo asentado secularmente" (Seoane 2019). En su opinión, la crítica, como paso previo a la propuesta, ha de dirigirse siempre al fondo, a la raíz, ha de empujar y romper los límites.

Más específicamente, y por lo que al campo del arte literario respecta, Morales, que se sitúa consciente y orgullosamente en los márgenes de la industria cultural y del canon, afirma que "en el ámbito literario puede ser radical escribir lo que uno quiere escribir" (Lorenci 2019). La radicalidad de la autora pasa, entonces, por tomar conciencia de la capacidad del lenguaje literario para actuar como bola de demolición de cosmovisiones naturalizadas que forman parte del engranaje de los sistemas de dominación, también los que intervienen en el campo literario y en las nociones de *valor literario*, *buen/mal gusto*, *alta/baja cultura*:

> Para poder distorsionar estos paradigmas dentro de lo literario, hay que entender el lenguaje literario y retórico como una institución más de poder, y convencerse de que una puede hacer uso de ese mal hablar como, efectivamente, un arma arrojadiza. Un arma peligrosa que hay que aprender a montar y disparar. Inventar un lenguaje nuevo con el lenguaje tan connotado que tenemos no es fácil, es una tarea de cocina literaria, de ensayo y error. (Seoane 2019)

---

6 No solo elogiosos: Pozuelo Yvancos, en la que es ciertamente una de las escasas reseñas negativas que pueden encontrarse en la prensa generalista sobre la obra, no deja lugar a sutilezas: la tacha de "sermón anarquista" y afirma que "lo verdaderamente revolucionario de esta novela no radica en lo que es, sino en lo que podría haber sido. La ejecución de su programa contestatario parece del todo una parodia y ojalá lo hubiera sido. […] Pero la ironía y su discurso totalitario están reñidos" (Pozuelo Yvancos 2019).

En efecto, si *Lectura fácil* merece ser calificada como una obra verdaderamente radical es, en primer lugar, porque se propone romper con la idea de *lo aceptable* no solo para el lector medio o, huelga decirlo, para políticos, opinadores y activistas; sino, sobre todo, para los popes que mueven los hilos en el mundo editorial, en la crítica cultural y en la academia. Este objetivo cristaliza, así pues, en un ejercicio arrebatado de deconstrucción de la realidad social, política y cultural, pero también de los géneros literarios según su concepción histórica y de la formalización tradicional de sus respectivos lenguajes. La ruptura empieza, entonces, por el estilo y el habla de cuatro voces femeninas, las de Ángels, Patri, Marga y Nati, que conforman un mosaico discursivo en el que se mezclan el monólogo interior, las transcripciones de declaraciones forenses y actas asamblearias de círculos anarquistas, la mensajería instantánea acorde a las reglas de la Lectura Fácil o la intermedialidad del fanzine. Un mosaico a través del cual las cuatro mujeres, caracterizadas individualmente de forma magistral, pero al tiempo unidas en sororidad por lazos de parentesco y amistad y, sobre todo, por la condición identitaria de la "mal llamada discapacidad intelectual" (Sánchez 2019), derriban con brutal honestidad y humor corrosivo todo tipo de tabúes morales, sexuales y políticos. Si, como también ha sentenciado reiteradamente la autora, la idea vertebral de la novela es el antirretoricismo y la expresión "políticamente incorrecta", enemiga de las metáforas naturalizadas en el lenguaje cotidiano y jurídico, lo es porque se trata, ante todo, de una obra escrita contra el *canon*. ¿Hablamos del canon literario? Es indudable: su planteamiento estructural, la fusión anárquica de géneros y el libérrimo uso del lenguaje son buena prueba de ello, pero este canon importa, esencialmente, en la medida en que se revela escaparate de acepciones más amplias del término, como, por ejemplo, "1.*m.* regla o precepto […] 3.*m.* Modelo de características perfectas […] 19. *m. pl.* Conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad" (RAE 2021b). Acepciones que, en definitiva, sostienen y perpetúan una idea de *norma(lidad)* que opera como mecanismo de control social y de represión, Nati *dixit*, "macho-facho-neoliberal" (Morales 2018).

2 Contra la norma(lidad): la discapacidad como ficción biopolítica

En segundo lugar, y esto nos interesa singularmente, *Lectura fácil* es una obra radical porque acomete un giro drástico, hasta invertirla por completo, sobre la visión que las representaciones literarias y artísticas han ofrecido tradicionalmente de la discapacidad intelectual, despojándola de toda pátina compasiva y/o patologizante: el enfoque de Morales huye de la infantilización del Otro y del

sentimentalismo habituales, pero también de la imitación del balbuceo, en la línea del Faulkner de *El ruido y la furia* o del Delibes de *Los santos inocentes*. Antes bien y al contrario, en los discursos de las cuatro protagonistas, todas ellas diagnosticadas con diversos grados de discapacidad intelectual y convivientes en un piso tutelado en Barcelona perteneciente a la red de CRUDIS Y RUDIS (Residencias Urbanas y Rurales para personas con discapacidad Intelectual)[7] gestionados por la Generalitat de Cataluña y por el Ayuntamiento de Barcelona, se aprecia una lucidez e irreverencia que sobresale notablemente respecto del adocenamiento y grisura de los personajes que pueden considerarse "normalizados"; y, muy singularmente, en la voz en primera persona de Nati, diagnosticada de un raro (y también ficcional) "síndrome de las compuertas" cuya sintomatología consiste, precisamente, en una clarividencia y radicalidad política extrema, que el personaje expresa con agria vehemencia y con enmarañados discursos plagados de verborrea ácrata y posmoderna. Discursos intencionalmente efectistas y panfletarios a través de los cuales desnaturaliza el orden lingüístico de la biopolítica y pone de manifiesto cómo esta, tal como la entendía Foucault, convierte al Otro en subalterno apelando a constructos (esto es, ficciones), como el género o la capacidad. Señala con acierto María Ayete Gil que *Lectura fácil* subraya el pacto de ficción precisamente por medio de un efecto distanciamiento que engarza con el efecto de distanciamiento del realismo combativo brechtiano y que

> permite acceder a la visión de la realidad como construcción y, por ende, a la construcción de la realidad social. Ahora bien, ¿qué es exactamente lo que el sistema nos prohíbe ver y la novela de Morales nos desvela? La sujeción de los individuos mediante la institucionalización de los cuerpos, el miedo al conflicto y el rechazo de aquello fuera de los parámetros de normalidad establecidos por el sistema, la hipocresía del lenguaje y de los discursos oficiales, y la opresión que cercena al sujeto subalterno son algunos de esos elementos. (Ayete 2019: 628)

La saturación discursiva y la suspensión de la impresión de realidad que provoca forman parte de un juego ficcional en el que, al final, la discapacidad se revela como pretexto para vehicular una denuncia política más amplia:

> La novela no tiene una clave realista en el sentido de que yo quiera recrear la vida personal de cuatro mujeres con discapacidad. Es un juego. Los personajes comparten los espacios que se pueden asimilar en la realidad con los espacios de las personas mal llamadas discapacitadas, pero no son sino una excusa para hablar de radicalidad política y control del Estado. La novela plantea un juego que es: cuanto más radical políticamente

7 La denominación y siglas, teñidas de evidente ironía, son ficcionales y no se corresponden con la designación jurídica real de las viviendas accesibles y tuteladas.

> es una, mayor porcentaje de discapacidad tiene. La radicalidad política es concebida como una discapacidad y una tara para ser miembro de la sociedad. Yo no quería dar voz a las sin voz. Si yo puedo hacer algo es ayudarlas a ellas a encontrar su foro y su propia voz, pero para nada yo sustituirlas. (Sánchez 2019)

La cita es clarificadora porque nos introduce de lleno en algunas de las principales disyuntivas y dilemas a la hora de abordar las representaciones literarias de la diversidad funcional desde la perspectiva de los *Disability Studies* y los *Subaltern Studies*:[8] por un lado, parece que hay una voluntad manifiesta por evadir el problema (o, quizá, la responsabilidad) fundamental que plantea la representación del Otro subalterno cuando se hace desde una posición de privilegio, a saber: "representar equivale a 'sustituir a alguien' o 'referirse a alguien' [...] a hablar *por* o *sobre* alguien cuya voz no logra hacerse entender. Sobre todo cuando de diversidad funcional cognitiva se trata, la representación corre el riesgo de proyectar una visión ajena sobre la persona retratada" (Hartwig 2018: 7–8).

Por otro lado, está la decisión consciente de la autora de asumir, hasta el punto de convertirlo en el eje de su propuesta ética y estética, lo que, al menos en los Estudios Culturales recientes, resulta francamente problemático, a saber: convertir la discapacidad en "símbolo, metáfora o *prosthesis* (Mitchell/Snyder 2000) de la narración que trata de explicar la anormalidad dentro de los parámetros de la normalidad" (Hartwig 2018: 8). Pero esta decisión, extremada hasta el punto de crear una discapacidad cognitiva "invertida" es, al mismo tiempo, la principal fortaleza para mostrar la dimensión construida/ficcional de la negatividad y los estigmas asociados a la condición diversa, y el sostén que permite desplazar la crítica a aquellas otras ficciones que, desde una perspectiva interseccional, atraviesan a los sujetos (género, clase, raza...). El enmascaramiento de la autora bajo la temática de la diversidad intelectual no es, *per se*, censurable, pero la evasión de toda responsabilidad ética y estética con la misma al amparo de la complacencia ficcional, más aún cuando ella misma admite la potencialidad transformadora de la literatura, tampoco puede estar exenta de crítica. Ciertamente, el planteamiento coral y sumamente diverso de la obra quiebra la posible subjetividad totalizadora, toda pretensión por hablar *en nombre de* un determinado colectivo, pero no es menos cierto que, siendo una novela translúcida en sus motivaciones

8 Para profundizar en los problemas en torno a la sustitución de la voz ajena, y las dicotomías y dilemas que tanto la creación como el estudio de la representación de sujetos con diversidad funcional provocan, nos remitimos a la introducción de Susanne Hartwig al primer volumen de la presente colección, así como a su excepcional análisis sobre los acercamientos a la diversidad funcional cognitiva, incluido en el mismo libro (Hartwig 2018a, 2018b).

políticas y volcada en la reflexión sobre las relaciones de poder, una decisión narrativa como la de convertir a esa suerte de autofiguración política que es Nati, la más radical en su compromiso, en "la más discapacitada", resulta un tanto problemática desde el punto de vista del cuestionamiento necesario de la legitimación autoral a la hora de acercarse a realidades marginalizadas. Un debate que la autora considera ajeno al proceso creativo del escritor:

> entender la literatura como algo que procede solo de las particularidades del creador, y que este solo puede hablar desde el lugar social o racial que ocupa en el mundo me parece que es confundir al narrador con el autor y con el personaje, que son tres instancias dentro de la literatura. A mí no me genera ningún reparo. Me parece que eso no puede ser una cortapisa y desde luego era mi última preocupación pensar en que podía estar subalternizando con mi escritura al otro. (Morales 2019)

Convenimos, en efecto, con Hartwig en que "no existe una respuesta única, teórica y simple a la pregunta por la expresión del subalterno, pero se puede afirmar que su representación es más abierta cuando se acerca a una negociación que no sabe de antemano cuál será su dirección y adónde quiere llegar" (2018: 206). Es, como poco, dudoso que aquí tengamos este tipo de representación.

La denuncia de la novela no se agota, en todo caso, en la violencia física y simbólica con la que las instituciones público-políticas imponen su dominación sobre los ciudadanos bajo la premisa del civismo, ni tampoco en la más evidente contra los discursos más reaccionarios; sino que se dirige también contra la hipocresía y las buenas intenciones que empedran el infierno de los tutelados, esto es, la de aquellos que defienden y participan en un modelo asistencial que se sigue definiendo desde los parámetros de la "normalidad" y que, bajo banderas como la *diversidad funcional*, la *inclusión*, la *integración* y la defensa de una presunta *igualdad de oportunidades*, oculta métodos que terminan siendo, de hecho, igualmente represivos de la diferencia:

> Qué gilipollas son los carceleros izquierdosos del Estado de Bienestar.
> Como tienen sentimiento de culpa por su remunerada labor represiva contra los no normalizados como nosotros,
> basta con que les insinuemos que su dominación
> nos está normalizando un poco en su basura de sistema
> para que **Laia Buedo** ya se vaya con la conciencia tranquila
> a tomarse su cañita *after-work* en una terraza, como ha visto en la tele,
> con la satisfacción del trabajo bien hecho
> y del paso dado hacia una sociedad más justa
> gracias a sus pequeñas acciones cotidianas represivas. (Morales 2018: 231)

Efectivamente, y habiendo apuntado ya las reservas que nos suscita *Lectura fácil* a este respecto, debemos conceder que si resulta verdaderamente rompedora

su mirada a la llamada discapacidad intelectual es porque enseña las costuras de un sistema social e institucional que, pese a haber superado formalmente el modelo biomédico y habiéndolo sustituido por un modelo social, o por el más novedoso y transformador de la diversidad funcional, ha ido renovando su lenguaje, argumentario y nomenclaturas, pero no se ha movido un ápice de la histórica alterización de los cuerpos diversos en los que la diferencia solo resulta aceptable cuando no afecta a las jerarquías naturalizadas del poder, que siguen imponiéndose sibilinamente a través de nuevos sofismas y retórica trilera. Así pues, los neologismos y el lenguaje no estigmatizante, los enfoques "inclusivos" o "integradores", y las políticas de cuota o discriminación positiva, que si no diseñados, siempre son ejecutados por sujetos amparados por la norma, acabarían por revelarse como trampas ideológicas que evitan cualquier disenso problematizador. Es elocuente, en ese sentido, la postura de la autora sobre los debates terminológicos, con los paradigmas epistemológicos y asistenciales que estos llevan aparejados: el lenguaje "políticamente correcto" no sería, a su juicio, más que una nueva estrategia, quizá la más perversa, de ocultación de la desigualdad que opera en las relaciones sociales y de los mecanismos de poder que la originan:

> El término discapacidad es un eufemismo que viene a señalar una realidad incómoda que este eufemismo ha cambiado a lo largo del tiempo. Para los griegos era el idiota, ha sido el tonto del pueblo y hasta hace poco subnormal y minusválido eran los términos médicos. Discapacitado ya está hasta viejo, ahora se dice persona con diversidad funcional […] La propia palabra se ha transformado sin que la realidad lo haya hecho. (Alba 2019)

De este modo, la más mínima ruptura dialéctica, en la línea de la intervención artística defendida por Rancière (2011), acaba sepultada por una lógica consensual que, muy lejos de la propensión racional al entendimiento y de la posibilidad misma de una Situación Ideal de Habla propugnadas por Habermas (1987), pero también de entelequias conceptuales monolíticas del marxismo como "clase obrera" o "pueblo", sigue al servicio de un sistema de homogeneización pronorma que solo busca la supervivencia del Estado y el control de la población. En una reciente entrevista con Ernesto Castro, Morales explicaba cómo, a su juicio, las mismas ideas de "capacidad" o "potencialidad" esconden realidades medibles en términos productivos; resultando que la *discapacitada* lo es por la total gratuidad de sus actos, por no poder participar de la lógica de mercado que domina todas nuestras relaciones (Castro 2020). Son llamadas así, entonces, aquellas formas de vida que *divergen de*, y por tanto, ponen en peligro la norma mercantil hegemónica.

3 Género y discapacidad intelectual: esterilizaciones forzadas y norma heteropatriarcal

Ya hemos hablado de la centralidad, incluso a nivel autoficcional, del personaje de Nati, pero si hay un núcleo narrativo en el que las conclusiones que acabamos de formular se hacen más patentes, y en el que el vector de Género tiene además una relevancia fundamental, es el proceso judicial de esterilización forzada de Marga; la cual, diagnosticada de hipersexualidad (trastorno anteriormente conocido como *ninfomanía*: nuevas palabras para los mismos fines patologizantes) e incapacitada jurídicamente, se convierte en el punto de anclaje para que la novela lleve a tierra su denuncia contra todo y contra todos: aquí, la realidad denunciada, aunque *irrelevante en términos estadísticos*, es terriblemente concreta y tangible, a saber, la de miles de mujeres discapacitadas[9] que hasta la muy reciente promulgación de la Ley Orgánica 2/2020, de 16 de diciembre, se han visto privadas en España de sus derechos sexuales y reproductivos con el amparo del Ordenamiento Jurídico. Una política abiertamente capacitista, que presupone la falta de competencia de estas mujeres para criar hijos, o, peor aún, directamente eugenésica, al poner barreras al nacimiento de sujetos diversos que puedan poner en peligro la supervivencia del Estado. Nati, en declaración ante la jueza que decide sobre la vida de su prima y compañera sexual, responde a este sistema:

> La ligadura de trompas os la tendrían que hacer a las paridoras del sistema como tú, que os dejáis fecundar por la estirpe de violadores y de firmantes de la variante del contrato de compraventa que es el contrato de "sexo-amor" que vosotras, sus hembras, con tal de no perder vuestros "machos privilegios", también firmáis. (Morales 2018: 318)

Y si decimos que la perspectiva interseccional y el vector de Género son cruciales aquí es porque, como retrata certera Morales, esta es una práctica casi exclusivamente femenina, cuando "a los hombres con Discapacidad intelectual se les lleva de putas" (Zas Marcos 2019). Bajo este capacitismo eugenésico se escondería, en realidad (sin obviar la relevancia de la perspectiva interseccional),

9 Declara la ley que prohíbe la práctica que, pese a que "los Estados que han ratificado la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad tienen la obligación de respetar, proteger y hacer efectivo el derecho de todas las personas con discapacidad a la igualdad y la no discriminación […] Según datos del Consejo General del Poder Judicial, en la última década se han practicado en España más de un millar de esterilizaciones forzadas, la mayoría de ellas en mujeres. Solo en el año 2016 el CERMI, basándose en datos oficiales, señala que hubo 140 casos, dándose 865 casos más entre los años 2005–2013" (BOE 2020: art. 156).

una lacra mucho más sutil y naturalizada por la cultura patriarcal de siglos: lo que se proscribe en el fondo, en la raíz, es el deseo femenino, y más específicamente el de aquellas mujeres, como Marga o Nati, cuyos deseos sexuales no están mediados por el hombre. Un hecho que explica la acerada crítica contenida en el fanzine a Pablo Pineda[10] y a lo que su figura representa, a saber, la imagen del discapacitado intelectual con presencia pública y voz "integrada" que replica los moldes machistas y fascistas ("fascista y macho para mí son sinónimos" [Morales 2008:15] dice Nati) de un sistema de normalización que somete por completo a las mujeres. Podría pensarse, a la vista de los desencuentros editoriales que su sola mención generó, que Pineda en *Lectura fácil* no es más que un hombre de paja, una última frontera crítica o un mero recurso en busca de polémica gratuita; pero lo cierto es que la vehemencia del personaje en sus libros, conferencias e intervenciones televisivas contra, por ejemplo, la práctica abortiva, en la que es la propia mujer quien decide si continuar o no la gestación, y el olvido de esa otra realidad de *Lectura fácil* son elocuentes. Cualquier benevolencia con su discurso al amparo de su condición diversa redundaría, en este sentido, en un paternalismo radicalmente contrario al planteamiento general de la obra.

4 La crítica a la danza contemporánea: Iniciativa Sexual Femenina

Y si la denuncia de la realidad de la esterilización forzada está en la base del planteamiento argumental y político de la novela, no menos importante es la crítica a la enseñanza de la danza contemporánea, no ya en centros académicos de élite, sino en aquellos que la autora mejor conoce, a saber, en los centros cívicos y escuelas comunitarias, que *a priori* se apoyan en metodologías no regladas y en ideas como la democratización y accesibilidad universal, y que no exigirían, por lo tanto, un canon corporal determinado. Una vez más, a juicio de la autora, y pese a la aparente heterodoxia de su enfoque académico, la accesibilidad que

10 Conferenciante, maestro, consultor de diversidad y ocasionalmente actor, Pineda es considerado una referencia y paradigma de los relatos positivos de superación dentro del colectivo de personas con discapacidad intelectual, al convertirse en el primer diplomado universitario europeo con síndrome de Down. Ha publicado los ensayos *El reto de aprender* (2013, San Pablo) y *Niños con capacidades especiales: Manual para padres* (2015, Hércules) (rebautizado en el fanzine como *Niños con machedades espaciales)*, así como protagonizado programas de televisión y la película *Yo, también* (2009, Álvaro Pastor y Antonio Naharro), que le valió la Concha de Plata a mejor actor en la edición de 2009 del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

garantizan termina por ser accesibilidad al sometimiento, y los bailarines diversos tornan en ejecutantes del buen gusto y de lo políticamente correcto. Una idea de "buen gusto" que se identificaría, pues, con la pericia, con la repetición y la mimesis de determinado *gestus* asumido como artístico, y por ende, socialmente aceptable, sin que exista una posibilidad real por parte de los intérpretes para poner en jaque, ni siquiera a través del movimiento artístico, los límites que dominan su vida. Se entiende así que Morales, que además de escritora es bailarina profesional, trace una nueva analogía entre norma artística y la norma social, esta vez desde una posición de indudable saber situado:

> He trabajado con bailarines con y sin discapacidad en talleres, en clases y en algún espectáculo de lo que se llama danza comunitaria. Hablar del mundo de la discapacidad y de la danza va de la mano, porque mi contacto más directo es a través de la danza, el modo en que se trata estas personas en las clases, cómo las tratan sus compañeros, los profesores, cómo las tratan sus directores de escena… Esto ha sido en los últimos seis años, desde que llegué a Barcelona, cuando el movimiento de la danza inclusiva, en la que participan cuerpos diversos y no diversos, es un *boom*. (Morales 2019)

Frente a este modelo castrante, la autora propone en su obra otro mucho más transformador, que coincide con el que viene desarrollando e impulsando en la realidad junto a su compañía: Iniciativa Sexual Femenina. Nacida en 2017 del taller de baile "Danzantes anarquistas, anarquistas danzantes" en el centro ocupado y autogestionado de Can Vies, la compañía está conformada por la ella misma, la finlandesa Elisa Keisanen y la francesa Elise Moreau, y se define como un colectivo que nace "con el deseo de aproximarse a la danza contemporánea desde una perspectiva feminista, libertaria y antiacademicista" (Iniciativa Sexual Femenina 2021). Su acercamiento a la danza contemporánea es, como cabría esperar, diametralmente opuesto al mencionado arriba: en él no cabe disociación cartesiana entre un ideal artístico y los cuerpos que lo interpretan, son estos los que definen la misma danza; y los límites de la coreografía, si es que esta existe, son aquellos que marca o con los que consiente cada uno de los cuerpos en movimiento. Una corporalidad en la que además ocupan un espacio central realidades desterradas tradicionalmente de la escena (esto es, *obscenas*[11] en el

---

11 En la propuesta espectacular de la compañía pueden apreciarse nítidamente las señas de identidad de lo *obsceno* y de lo *político* que Julio Checa considera características del panorama teatral posdramático o performativo contemporáneo: "la invasión de los escenarios con aquellas palabras, imágenes y experiencias que habían quedado desterradas de allí por *obscenas*, es decir, por tener que suceder fuera de escena, dado que su lugar *natural* era la basura" (Checa 2010: 139), además de una propuesta estética

sentido etimológico del término), como son la violencia, la sexualidad, el deseo y la iniciativa femenina, tal y como expresa de modo cristalino en el título de una reciente acción performativo-sexual emprendida por la compañía en La Caldera de Les Corts: *BAILAR CON EL COÑO.*

5 *Catalina* (2019): politización contrasexual y SÍ radical

Hasta el momento presente, no obstante, la función más ambiciosa de la compañía, con la que han sacudido al público pese a sus escasas representaciones (la gira planificada por distintas ciudades españolas se vio interrumpida por la crisis de covid-19), ha sido *Catalina* (2019), una pieza vertebrada por el *punk* y el anarquismo que lleva a los confines la máxima de la búsqueda de placer corporal, y en el que los puntos de anclaje de los "pasos" de baile y de los cuadros coreográficos, yuxtapuestos, breves y frenéticos, son las zonas erógenas del cuerpo femenino: pechos, nalgas y genitales; pero también aquellas otras que no aparecen comúnmente asociadas al placer sexual y que, cuando lo hacen, se presentan teñidas por el estigma del fetiche, como los pies o el pelo. Y el lubricante entre unas partes y otras, los fluidos: sudor, saliva y flujo.

La punta de lanza del espectáculo está clara: en el golpearse mutuo en los pogos, en la fricción continua de los cuerpos desnudos de las tres intérpretes, en el lamer, en el morderse los michelines y el pelo, o en el refrote violento de sus genitales contra una mesa de aluminio (una escena central en el espectáculo que recrea casi al milímetro una de las actividades habituales del personaje de Marga en el piso tutelado), existe una llamada a la politización a través de la agencia sexual disidente, esto es, la que se da al margen de las convenciones que proscriben la mera satisfacción del apetito sexual de la mujer sin ningún otro objetivo o cobertura biológica, moral o trascendente. La iniciativa del encuentro sexual, tradicionalmente en poder exclusivo del hombre, va saltando a lo largo de la función de una a otra; mujeres no discapacitadas pero igualmente diversas, que al ritmo de Siniestro Total, Extremoduro o de una versión casi rayana en la jota de Picadillo del "Take This Waltz" de Leonard Cohen (doble herejía contra el canon, desde Lorca a todos sus cantores), componen un espectáculo a menudo desconcertante, pero escénicamente potente y transgresor. El espectáculo dancístico, a través de un juego eminentemente lúbrico, sí pretende ser

más o menos epatante o incluso feísta para según qué receptores, se "revela igualmente una ética, un modo político de ver el mundo y de estar en él" (*ibid*. 140).

verdaderamente revolucionario, ampliar el horizonte de lo posible y tensar los resortes ideológicos de una audiencia biempensante.

No es, efectivamente, *Catalina*, una pieza que podamos entender como parte de la danza *inclusiva*, (si bien la iniciativa contaba con la participación inicial de diversos intérpretes "no bípedos"), pero puede encontrarse una analogía clara, una verdadera clave interpretativa del espectáculo, en las discapacitadas de la novela: la encarnación dancística de la iniciativa sexual femenina como proceso de emancipación política es, en esencia, la misma que se produce en Nati y Marga. La primera, cuya discapacidad es sobrevenida, a través del reclamo de ese espacio de agencia política (y por lo tanto, también sexual y artística) "bastardista" al que aludíamos en el primer apartado; la segunda, por medio de la búsqueda constante de catarsis sexuales y encuentros fugitivos con hombres y mujeres, normalizados y discapacitados, que le brindan la oportunidad para escapar del control totalitario al que vive sometida junto a sus compañeras. Marga es, en palabras de su creadora, la "puta gratis" que folla simplemente por placer, estadio previo a la folladora, la mujer totalmente liberada (Iglesia 2019). Ambas, de algún modo, y como diría Paul B. Preciado, buscan convertir sus cuerpos en espacios políticos contrasexuales.

Así pues, tanto *Lectura fácil*, como *Catalina*, son, pues un canto al SÍ radical, frente al NO es NO propugnado por el feminismo hegemónico e institucional, que ha permeado también los espacios libertarios:

> Los anarquistas han echado a tu ligue para protegerte del deseo sexual, prima. Los anarquistas han echado a tu ligue porque piensan que la iniciativa sexual ha sido enteramente de él. Que tú, por tanto, has sido seducida. Presumen que tú estás en una situación de debilidad ante el macho, que se aprovecha de ti, de que eres nueva, de que eres poco punki, de que no sabes decir que no como sistemáticamente dicen que no las feministas del ateneo. ¿De qué están empapeladas sus fiestas? De carteles que dicen NO ES NO. […] ¡Si por lo menos hubiera un grafiti lo mismo de grande que dijera SÍ ES SÍ! […] Nos animan a nosotras, mujeres, a emborracharnos y a hacer pogos y a fumar porros y a encapucharnos, como siempre han hecho los varones. Sin embargo, no quieren enseñarnos otra cosa que también han hecho siempre los varones: expresar el deseo sexual y culminarlo. (Morales 2018: 134–135)

Es así que si, como la danza contemporánea aprendió de Pina Bausch, cada cuerpo baila con su cuerpo, también cada cuerpo femenino práctica sexo con su cuerpo, y son ambas vías, como lo es también la escritura cuando está orientada a la búsqueda de placer, las que permiten que las mujeres de Cristina Morales, ficcionales o reales, diversas o normalizadas, creadoras o receptoras, redefinan sus propios límites y despedacen los roles que la norma social les impone.

Filmografía

Castro, Ernesto. 2020. *"No me parece diferente Pablo Iglesias a Abascal". Ernesto Castro charla con Cristina Morales.* España: Vice, en: https://www.youtube.com/watch?v=DdneVT5ej-M [29-08-21].

Bibliografía

Alba, Ángela. 2019. "No debemos ser complacientes con las supuestas libertades que tenemos", en: https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Cristina-Morales-escritora-Feria-Libro-Cordoba_0_1340566486.html [29-8-21].

Ayete Gil, María. 2019. "Forma e ideología. Mecanismos de integración y de sumisión en *Lectura fácil*, de Cristina Morales, en: *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 14: 625–639.

Boletín Oficial del Estado. 2020. *Ley Orgánica 2/2020, de 16 de diciembre, de modificación del Código Penal para la erradicación de la esterilización forzada o no consentida de personas con discapacidad incapacitadas judicialmente, 321, I,* 17 de diciembre de 2020: 115647.

Checa, Julio. 2010. "Otredad y dramaturgias del yo: Entre la política y la obscenidad", en: Montserrat Iglesias (coord.), *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva: 139–156

Corominas i Julián, Jordi. 2018. "Cristina Morales: 'no quiero reformar nada, quiero destruirlo todo' ", en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-12-09/cristina-morales-lectura-fail-premio-herralde-entrevista_1691818/ [11-4-21].

Elorduy, Pablo. 2019. "Cristina Morales: 'el ciudadano es el nuevo súbdito' ", en: https://www.elsaltodiario.com/literatura/entrevista-cristina-morales-novela-lectura-facil-salud-mental [11-4-21].

García Sánchez, Nayeli. 2019. "Entrevista con Cristina Morales: identificar el deseo del cuerpo", en: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/148e374b-c983-40f2-b39d-f4c96d80e7ce/entrevista-con-cristina-morales [11-4-21].

González, Diego Felipe. 2019. "Cristina Morales, la disidente de las letras españolas", en: https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/entrevista-a-la-escritora-espanola-cristina-morales-sobre-su-novela-lectura-facil-432788 [11-4-21].

González, Isabel. 2019. "¿Es Cristina Morales una ganadora 'bastarda'?", en: https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/12/08/5dea80e3fdddff784d8b45d7.html [11-4-21].

Habermas, Jürgen. 1987. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.

Hartwig, Susanne. 2018a. “Representar la diversidad funcional”, en: Julio Checa/Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 7–21.

Hartwig, Susanne. 2018b. “Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva”, en: Julio Checa/Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín: Peter Lang: 187–210.

Iglesia, Ana María. 2019. “Es imprescindible aprender a hablar bajo parámetros diferentes a los del poder”, en: http://hemeroteca.librujula.com/entrevistas/2300-cristina-morales-es-imprescindible-aprender-a-hablar-bajo-parametros-diferentes-a-los-del-poder [11-4-21].

Iniciativa Sexual Femenina. 2021. “Presentación”, en: http://www.iniciativasexualfemenina.es/ [11-4-21].

Lorenci, Miguel. 2019. “*Lectura fácil* da a Cristina Morales el Nacional de Narrativa”, en: https://www.larioja.com/culturas/libros/lectura-facil-cristina-20191022171957-ntrc.html [11-04-21].

Mazón, Selene. 2019. “Literatura y feminismo: Cristina Morales”, en: https://gatopardo.com/perfil/literatura-y-feminismo-cristina-morales/ [11-4-21].

Marcial Pérez, David. 2019. “Mi amante no debería ser mi enemigo”, en: https://elpais.com/cultura/2019/10/17/actualidad/1571273317_599399.html [11-04-21].

Ministerio de Cultura y Deporte. 2019. “Cristina Morales, Premio Nacional de Narrativa 2019”, en: http://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2019/10/191022-pn-narrativa-cristinamorales.html [11-4-21].

Morales, Clara. 2019. “Cristina Morales: con *Lectura fácil* quería poner al lector en la diana”, en: https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2019/01/17/cristina_morales_con_lectura_facil_queria_poner_lector_diana_90826_1026.html [11-4-21].

Morales, Cristina. 2018. *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.

Morales, Cristina. 2019. “Yo, también quiero ser un macho”, en: https://tribunavioleta.wordpress.com/2019/04/12/yo-tambien-quiero-ser-un-macho/ [11-4-21].

Nadal Suau, Josep María. 2019. “Cristina Morales: solo he dejado de escuchar chistes sobre mi acento andaluz después de ganar el Premio Herralde”, en: http://www.pliegosuelto.com/?p=27543 [11-4-21].

Pozuelo Yvancos. 2019. “El sermón anarquista de Cristina Morales”, en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sermon-anarquista-cristina-morales-201911060116_noticia.html [11-4-21].

Preciado, Paul B. 2002. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Real Academia Española. 2021a. "antisistema", en: https://dle.rae.es/antisistema [11-4-21].

Real Academia Española. 2021b. "canon", en: https://dle.rae.es/canon [29-8-21]

Seoane, Andrés. 2019. "Atacar el lenguaje es el paso más importante para la revolución", en: https://elcultural.com/cristina-morales-atacar-el-lenguaje-es-el-paso-mas-importante-para-la-revolucion [11-4-21].

Sánchez, Karla. 2019. "Entrevista a Cristina Morales: una novela es un acto de libertad por parte de su creador", en: https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/entrevista-cristina-morales-una-novela-es-un-acto-libertad-por-parte-su-creador [11-4-21].

TÉLAM. 2020. "Filba: ¿Qué significa ser transgresor en tiempos de corrección política?", en: https://www.telam.com.ar/notas/202010/527385-filba-que-significa-ser-transgresor-en-tiempos-de-eufemismo-y-correccion-politica.html [11-4-21].

Valcárcel, Amelia. 2009. "El feminismo y el saber de las mujeres", en: *Transatlántica de Educación* 6: 27–35.

Vidal, Xavier. 2017. "Los 'terroristas modernos' son los Estados", en: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/10/27/entrevista_cristina_morales_71153_1821.html [11-4-21].

Zas Marcos, Mónica. 2019. "A los hombres con discapacidad se les lleva de putas", en: https://www.eldiario.es/cultura/libros/morales-discapacidad-intelectual-esteriliza-putas_128_1735156.html [11-4-21].

Berit Callsen
Universität Osnabrück / ReDiArt-XXI

La transgresión ambivalente: Corporalidad, sexualidad y violencia en Patricia de Souza[1]

Abstract: In her fictional and essayistic texts Peruvian author Patricia de Souza (1964–2019) often reflects on the feminine body and erotic desire. In the center of her novels and essays de Souza creates figures who subvert patriarchal perspectives and forms of male gaze by exposing vehement voices and dis/abled bodies. Corporeal differences (e.g. mutilations, numbness, injuries) adopt then a crucial function as they establish an ambivalent relation of rebellion and transcendence within the female figures. From a feminist position, de Souza finally contradicts images of female subordination representing multiple ways of self-exploration and self-acceptance in her main characters.

Keywords: vehemence, patriarchy, self-acceptance, dis/ability, feminist disability studies

Palabras clave: vehemencia, patriarcado, autoaceptación, diversidad funcional, feminist disability studies

Patricia de Souza, autora peruana que radicó en París donde murió en 2019, dejó una vasta obra ficcional y ensayística en la cual el cuerpo femenino con su deseo erótico ocupa una posición importante. Así, algunas de las novelas que demuestran este enfoque temático son *El último cuerpo de Úrsula* (2000), *Electra en la ciudad* (2006) y *Mujeres que trepan a los árboles* (2017). Sobre todo en sus ensayos, presenta y trabaja dicha temática desde una perspectiva feminista y reflexiona sobre la construcción del cuerpo femenino bajo la mirada masculina. Al mismo tiempo, indica estrategias de cómo el así llamado *male gaze* se puede subvertir y romper. Con este fin, así la tesis que persigue este artículo en el análisis tanto de sus novelas como de sus ensayos, de Souza escenifica figuras femeninas que hablan con una voz vehemente contradiciendo, al parecer, la fragilidad que experimentan.

En el ejercicio de esta vehemencia, la diferencia corporal adquiere una función importante. La diferencia, las figuras de de Souza la miden y exploran en la

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

herida y la dis/función corporales y en el intento continuo de superarlas. Así, se escenifican imágenes de una corporalidad vehemente que deja entrever una relación rebelde y transgresiva hacia las propias condiciones físicas presentándose bajo el signo de mutilaciones o entumecimientos.

Queda por demostrar, por lo tanto, que al manifestarse en la obra de de Souza un posicionamiento feminista, la autora llega a contrarrestar la imagen de la mujer sumisa que acepta su condición corporal y "asume su destino". Al trabajar la vehemencia a partir del cuerpo (aparentemente) herido y dis/capacitado, la obra de de Souza se muestra, al mismo tiempo, abierta a ser contextualizada con algunas posiciones clave de los *feminist disability studies* que han ido conformándose desde los años 90 del siglo XX en los EE.UU.

1 *Feminist disability studies* y la "matriz colonial"

Según Garland-Thomson, los *feminist disability studies* combinan perspectivas críticas que parten del carácter constructivista de las categorías identitarias de "gender" y "disability": "Feminist disability studies questions the dominant premises that cast disability as a bodily problem to be addressed by normalization procedures rather than as a socially constructed identity and a representational system similar to gender" (Garland-Thomson 2005: 1559).

Hillyer, a su vez, argumenta que la diversidad funcional se asimila a otras categorías de posible discriminación como son los roles de género y aspectos raciales, en el sentido de que todas conllevan una noción de vulnerabilidad potencial: "they remind us that we are all, vulnerably, embodied" (Hillyer 1993: 165). En este sentido, los *feminist disability studies* adoptan una perspectiva socioconstructivista y toman en cuenta, en específico, que las mujeres con diversidades funcionales están expuestas a atribuciones peyorativas en el imaginario cultural: "In contrast to normatively feminine women, women with disabilities are often stereotypically considered undesirable, asexual, and unsuitable as parents" (Garland-Thomson 2005: 1567).

Una posición que argumenta desde la propia experiencia de la diversidad funcional es la de Susan Wendell. En su libro *The rejected Body. Feminist Philosophical Reflections on Disability* (1996), desarrolla el concepto de una transcendencia ambivalente que concibe como un modo de actuar clave en la diversidad funcional. Así, una tal calidad ambivalente no apunta a la superación total de dolor, sufrimiento y fragilidad, sino que opta, más bien, por indagar en estas sensaciones y por encontrar posibles formas de convivencia:

> We cannot speak only of reducing our alienation from our bodies, becoming more aware of them, and celebrating their strenghts and pleasures; we must also talk about how to

> live with the suffering body, with that which cannot be noticed without pain, and that which cannot be celebrated without ambivalence. We may find then that there is a place in our discussion of the body for some concept of transcendence. (Wendell 1996: 179)

Tal transcendencia que se concentra en la ambivalencia se nutre, entre otras estrategias, de un trabajo de reinterpretación de sensaciones físicas por parte del individuo: "I think of it as a reinterpretation of bodily sensations so as not to be overwhelmed or victimized by them" (Wendell 1996: 173). De esta manera, el modo de la transcendencia ambivalente se insinúa igualmente como instrumento de empoderamiento del cuerpo femenino y de la diversidad funcional femenina.

Cabe subrayar que de Souza formula sus posiciones feministas y sus ficciones del cuerpo diferente, además, desde la perspectiva de una mujer que está familiarizada con los impactos de lo que Rojas Campos denomina la "matriz colonial" (Rojas Campos 2019: 102). Tal matriz se define por "una lógica de dominación que se centra en desconocer y subordinar lo que no considera normal" (Rojas Campos 2019: 102). En diferentes momentos de su obra ensayística, de Souza tematiza las implicaciones de dicha matriz y se inserta, de esta manera, no solo en las posiciones de los *feminist disability studies* anteriormente esbozadas, sino que, además, adopta una perspectiva que enfoca la diversidad funcional y el cuerpo diferente a través de "la mirada poscolonial y del Sur Global", tal como lo sugieren Yarza de los Ríos et al. (2019: 36).

2 *El último cuerpo de Úrsula*: vehemencia, ambivalencia y transgresión

La novela *El último cuerpo de Úrsula* que se analizará a continuación, se puede leer como crónica de una (auto-)relación corporal variable experimentada por la protagonista Úrsula Res. A lo largo de la novela, la instancia narrativa, al parecer, persigue una motivación autorreveladora y opta por una dicción confesional. A través de una carta dirigida a su amiga Irene reflexiona sobre la relación hacia su propio cuerpo, que cambió profundamente después de un accidente cuyas causas permanecen ocultas al lector. Lo fijado por escrito se convierte, así, tanto en una ostensión del pasado como en una predicción de desafíos futuros, a los cuales se enfrenta el yo escribiente. Úrsula afirma: "Creo que no le diría a nadie lo que estoy escribiendo ahora: tengo que encontrar el misterio de querer seguir existiendo a pesar de que conozco la rigidez de un cuerpo y la sensación de estar mutilada" (de Souza 2000: 59).

A partir de este momento, el texto se lee como un reporte eminentemente físico que da cuenta de sensaciones de decaimiento y parálisis, de entumecimiento y

ausencia de libido. Si bien la búsqueda del misterio de la existencia, a la que alude la protagonista, mantiene un constante enfoque transgresivo en el texto, lo que prevalece primero es una sensación de fragmentación corporal. A través de este desdoblamiento se instala no solamente una mayor atención hacia el propio cuerpo, sino también una profunda disidencia emocional en el texto. Dice Úrsula:

> […] pero cuando ocurrió el accidente, comprendí algo que estaba más allá de todas las ideas que podría haber aprendido o hasta inventado; comprendí que existía únicamente como carne, materia, moléculas condenadas a transformarse en partículas que ignorarían la sutileza de mis sentimientos; comprendí que dentro de mí estaba la muerte, y así conocí el odio que nace de esa frustración. Cuando ocurrió el accidente, entendí lo esencial; que el final empieza por la ausencia de placer. (de Souza 2000: 13)

La cesura del accidente conduce a una verdadera dispersión del yo escribiente e implica, al mismo tiempo, un anhelo continuo de integración corporal y sexual que condiciona la autorrevelación y la búsqueda de otras formas y posibilidades de ser en la protagonista, que afirma: “Yo deseaba mi libertad a cualquier precio; mientras esto no sucediese, seguiría prisionera del misterio que me imponía la relación con mi cuerpo, y yo quería terminar con ese misterio, tenía sed de ser, era la única forma como podía terminar de reconocerme.” (de Souza 2000: 99). Desde el quebranto, la protagonista recobra nuevas fuerzas: la reconfiguración de las condiciones corporales adquiere a menudo la noción de lucha, Úrsula comienza a oponerse a sí misma y a su cuerpo. La rebelión deviene, así, en un síntoma paradójico de la autoaceptación paulatina. Sin embargo, en ello el cuerpo herido aparece primero como un enajenado que se niega al control:

> Mi cuerpo me sorprendía como un extraño y revelaba la vida en sus formas más secretas y despóticas negándole a mi voluntad la posibilidad de satisfacer mis necesidades físicas y psicológicas. […] Así, postrada sobre una cama, tuve que aprender a dialogar con mi cuerpo, un diálogo en el cual él estableció las reglas, por lo menos al principio. Después, aprenderé a dominarlo […]. (de Souza 2000: 14)

Aquí se anuncia la sucesiva transformación de una relación de poder y dominancia. Mientras que inmediatamente después del accidente la protagonista parece encontrarse en una posición sumisa y pasiva frente a su propio cuerpo, viéndose excluida asimismo de su vida psíquico-emocional, luego comienza a crear nuevas formas de autorrelación.

El diálogo que entabla ahora con su cuerpo apunta a la transgresión continua. La rebelión contra el propio cuerpo se convierte, por lo tanto, en una experimentación liminal. En esta, Úrsula lleva a cabo –ya sea a través de actos autoagresivos, ya sea a través del comportamiento violento hacia otros– la evasión

de los límites que le imponen sus condiciones corporales. Por medio de esta transgresión vehemente de categorías tanto corporales como ético-morales, la protagonista busca no solamente una prueba de empoderamiento, sino también nuevas formas de autoaceptación. La exposición de vehemencia se sugiere a partir de este momento como una especie de contrafuerza frente al cuerpo débil y fragmentado. La violencia corporal y psíquica que ejerce contra su amado y por la cual es condenada a prisión, al parecer, deviene en un acto de compensación por el dolor físico y la ausencia de sexualidad. Al mismo tiempo, se esboza aquí una sugerente contraimagen de la mujer débil, sumisa y pasiva.[2]

La violencia establece, al lado del quebranto físico, otra diferencia hacia el propio yo y hacia el propio cuerpo. El acto violento corrobora, de esta manera, un proceso de autoenajenación. Es aquí donde se demuestra una profunda ambivalencia en los actos transgresivos que ejerce y experimenta la protagonista. Por lo tanto, Úrsula siente miedo hacia su propio comportamiento y admite:

> No me reconozco en mis actos violentos, porque me asustan; yo he tenido mucho miedo de esa violencia sin dueño ni nombre que me ha obligado a acercar la mirada hacia mí misma, una mirada que se ha hecho cada vez más dura, más inmune a mis mecanismos de defensa, una mirada desnuda. (de Souza 2000: 70)

Aquí, se anuncia nuevamente una entrega pasiva. La protagonista tiene que soportar su propia mirada que experimenta de manera cada vez más obstinada e incisiva. Es ante esta mirada autocentrada que se difunde sucesivamente en todo el texto que la protagonista revela sus emociones y reacciones amorales. Lleva a cabo una autopsia de su pensar, sentir y actuar vehemente y violento, y confiesa: “De esa misma manera aprendí a gozar con la violencia. Al ver mis rodillas hinchadas, decidí actuar: levanté el brazo y golpeé una parte del rostro de mi adorado *poeta-pintor*” (de Souza 2000: 85, cursivas en el original). Es debido a la ambivalencia de la transgresión que este autorrelato, que desnuda el yo sin indulgencia, emerge de la propia mirada controlante y procesa, al mismo tiempo, un nuevo acercamiento al yo y al cuerpo ofreciendo nuevas formas de autoaceptación. Úrsula constata:

---

2 Para la deconstrucción de la imagen de la mujer débil en la novela véase también la lectura de Palacios Espinoza 2019: 123ss. de Souza concibe una figura que puede leerse, además, como precursora de la protagonista en la novela *Sangre en el ojo* (2012) de la autora chilena Lina Meruane. En un análisis convincente de esta novela, Ávalos demuestra cómo la figura femenina, que padece de una ceguera como consecuencia de una diabetes, contradice igualmente el imaginario de una feminidad vulnerable y pasiva (véase Ávalos 2018: 39 ss.).

> Con la parálisis, en cambio, sucedió lo que nunca hubiese esperado: conocí el displacer, la rigidez y el frío del miedo; y lo que dije antes: la rabia, la felonía, el egoísmo. Ésas son las primeras cosas que tenía que decir, tenía que empezar por hablar de lo que me había revelado mi nueva relación con el cuerpo… He amado, he odiado a causa de un cuerpo que me enseñó a ser yo misma. Nadie más que yo, sola. (de Souza 2000: 17)

Así, el cuerpo dis/capacitado se hace campo de experimentación para una nueva exploración del yo, deviene en laboratorio de la autoaceptación y conduce a una reinterpretación tanto de la sensación física paralizada como de la emocionalidad vehemente. No obstante, el cuerpo permanece como elemento opositor y "cuerpo extraño". En el acto transgresivo aparece simultáneamente como aliado y como enemigo y conforma, de esta manera, en la ambivalencia de la transgresión también una relación ambivalente hacia el yo: "Ésta es la única manera como puedo aprender; el único laboratorio es mi cuerpo, que no es un apéndice del mundo, sino una parte que lo integra con cierta rabia. Con cierta rebelión" (de Souza 2000: 46), explica la protagonista.

La exploración transgresiva de límites corporales forma parte de la búsqueda del yo. La vehemencia, la rebelión y la violencia se dejan entrever como (nuevas) posibilidades de ser, que, si bien se pueden cuestionar en su alcance moral, inician una superación permanente del cuerpo insensible. Lo resistente se hace motor de esta transgresión. En este sentido, autoaceptación no solo quiere decir en de Souza reconocer y asumir el yo, sino también superar las condiciones de ser que se imponen. Y, sin embargo, el yo permanece envuelto en dichas condiciones que le son inherentes y forman parte de él, así como se mantiene el deseo de su transgresión: "Y, sin embargo, ¡me considero vehemente!" (de Souza 2000: 50) exclama la protagonista en un momento y continúa: "[…] no sé si todas estas –así llamadas– mutilaciones, puedan terminar con mi avidez por las experiencias nuevas, por este deseo desenfrenado de llegar a ser lo más parecida a mí misma, yo, la que desea tanto y no está dispuesta a renunciar a nada" (de Souza 2000: 54). Aquí se hace manifiesta la transgresión en toda su ambivalencia: el intento de superar la propia corporalidad fracturada conduce a intensificarla. Como vía intermedia entre la permanencia y la transgresión se intuye, finalmente, en la novela de de Souza, un sentimiento de posesión. Úrsula llega a poseer su cuerpo a medida que aprende a asimilar su autonomía paralítica: "Me gusta sentir frío, mirar el cielo y saber que poseo un cuerpo. Nunca me sentí más cerca de él, nunca pensé que se podía poseer un cuerpo y transformarse con sus deseos. Un cuerpo siempre me pareció indiferente, sujeto a sus propias leyes de espacio y tiempo" (de Souza 2000: 28). Queda evidente que la protagonista subvierte múltiples normas de conducta y apariencia física creando un imaginario femenino otro que encuentra su clave en la transgresión ambivalente. Desde

la perspectiva ensayística, de Souza sigue explorando las condiciones de un tal movimiento transgresivo tomando en cuenta factores socioculturales, mercantiles y poscoloniales.

3 Posiciones feministas a partir del cuerpo quebrado: la perspectiva ensayística

La novela anteriormente analizada y sobre todo la ficcionalización de un proceso de autorreconocimiento bajo el signo de lo vehemente y transgresivo no ha quedado sin reacciones por parte de la crítica, el mercado literario y el público. En su ensayo *Ecofeminismo decolonial y crisis del patriarcado* que apareció en 2018, de Souza reflexiona sobre los efectos que tuvo su novela y parece significativo que lo haga casi veinte años después de haber publicado *El último cuerpo de Úrsula*. Su evaluación de la marginalización y estigmatización experimentadas se inscribe en una discusión más amplia que la autora emprende en torno a la construcción de feminidad en estructuras patriarcales –sobre todo en el Perú y en Francia, que son dos de los espacios culturales que la autora conoce personalmente–. Afirma de Souza en su ensayo:

> Desde el principio he sentido la hostilidad que representa hablar de manera directa, no ser una mujer servil, aquella que acepta el paternalismo de una sociedad que te deja hablar cuando no molestas a nadie, cuando dices lo que tienes que decir. No, yo hablaba para reconstruir un yo descompuesto, para encontrar respuestas, para comprender. (de Souza 2018: 10)

de Souza contradice aquí (y en otros momentos de su ensayo) un gesto de complacencia impuesto por el patriarcado y, al mismo tiempo, denuncia la exclusión social, así como el improperio por parte del mercado a los cuales se ve expuesta tras la publicación de su novela.[3]

Además, aprendemos aquí algo más sobre la motivación para publicar el texto. Aparte de la reconstrucción de "un yo descompuesto", de Souza quería explorar el cuerpo femenino de otra manera. Esta exploración alternativa adquiere tres nociones claves. Primero, se hace evidente que la sucesiva posesión corporal que la protagonista de la novela experimenta se identifica con una noción

3 En otro párrafo del ensayo de Souza afirma: "Incluso con el libro se me ha marcado socialmente, se me ha señalado de forma silenciosa […]" (de Souza 2018: 77). Y sigue en una nota al pie de página: "Debo escribirlo para objetivar el hecho de que la publicación de este libro marcó mi inscripción como autora en la zona del No ser, de las personas que suelen atravesar los límites de lo admitido" (de Souza 2018: 78).

desconstructivista que se propone producir y exponer actos e identidades tabuizadas para visibilizar y denunciar la amoralidad no de la violencia sino de la sociedad patriarcal:

> Pero, volvamos ahí, a ese instante donde un libro, donde una mujer, habla de su cuerpo y lo celebra, lo marca con sangre y se convierte en tema tabú. La sociedad castiga a aquellas mujeres que se apropian de su cuerpo, al final esta es la batalla más feroz, la más soterrada. Por eso, ese libro me obtiene la desconfianza de todo el patriarcado literario y el *mainstream literario*. (de Souza 2018: 13, cursivas en el original)

Llama la atención que la voluntad por tabuizar abierta y expresamente a la figura femenina se relaciona en de Souza además, al menos implícitamente, con una perspectiva poscolonial. Así, critica la reproducción de ideas estéticas en torno al cuerpo que provienen claramente del hemisferio occidental:

> No solo […] el lenguaje es nuestro instrumento social […], sino que nuestras narraciones, nuestra imaginación, están compuestas por ideas colonizadas, alimentamos las mismas representaciones del cuerpo, según patrones y valores estéticos que no nos pertenecen, por eso un cuerpo se posee, aunque está en disputa […] (de Souza 2018: 19).

La noción de posesión adquiere, por lo tanto, al nivel del ensayo un alcance poscolonial y retoma, por esta vía, la función emancipadora observada en la novela. En esta línea argumentativa, de Souza asume una genealogía directa entre el patrón colonial y la impuesta sumisión de la mujer latinoamericana:

> Es la primera orden, de parte de mujeres colonizadas, para que no fuese una mujer con personalidad, para que me anule. […] Es increíble la manera como las mujeres desconocemos nuestro cuerpo y convivimos con él sin conocer sus funciones, ni sus ciclos o sus ecologías, aceptando tontamente la imposición social de su representación, generalmente como mercancía o simple medio de reproducción. Visión mecanicista de nuestro cuerpo. (de Souza 2018: 35)

Finalmente, la exploración alternativa del cuerpo por parte de de Souza adquiere un tercer componente que denomina “Desarrollar de manera alocada una metafísica del cuerpo” (de Souza 2018: 80). La figura principal de la novela, Úrsula, aplica esta metafísica en sus actos transgresivos y, así, parece actuar, al menos en parte, en nombre de la autora. La subversión de un constructo de feminidad que se insinúa como modelo de armonía y sumisión aparece como elemento funcional importante de esta perspectiva supercorporal. El hecho de que el acto subversivo se ejerza a partir de un cuerpo herido y –en cierto sentido– dis/capacitado que expone abiertamente su goce de la violencia, rompe con varios esquemas normativos y puede adquirir una noción perturbadora. Aquí se evidencia que la llamada “metafísica del cuerpo” no se ha de entender en una perspectiva acorporal. Una tal metafísica conduce, más bien, al centro de una corporalidad

que se experimenta en sus extremos, extremos que la hacen sobrepasar, en parte, los límites de lo socialmente reconocido y sus propios límites acercándose a la locura.

Resumiendo, podemos decir que la figura protagónica de Patricia de Souza se encuentra en medio de la autobúsqueda. Trabaja en la reconstrucción de un contacto hacia sí misma. La inherente identificación de nuevas posibilidades de ser abarca dos pasos decisivos: primero, el reconocimiento de la propia debilidad y, segundo, la experimentación de la propia limitación. La instancia narrativa autodiegética procesa estas autoexploraciones finalmente como transgresiones. La diferencia incorporada se reconoce y se acepta a medida que se experimenta, se expone y se supera (aparentemente). Finalmente, la protagonista en la novela de de Souza aspira a la experiencia violenta y transgresora que funciona como compensación y abre así, y a pesar de todo cuestionamiento moral, nuevos horizontes de la existencia.

Por lo tanto, los procesos de autoaceptación se escenifican en de Souza como momentos ambivalentes de un reacercamiento y reconocimiento del yo. En este sentido, la autenticidad como proceso relacional se hace presente en la idea del "auto-entes" (Kalisch 2000: 32; Fayet 2018: 10) que se completa a sí mismo siempre moviéndose en un campo heterogéneo de diferencia, enajenación, acercamiento y quebranto.[4] En ello, de Souza emplea recursos autoficcionales siguiendo, sobre todo, la vertiente experimental que ha investigado Ana Casas: así, el reporte ficcional del yo deviene en un campo de experimentación que posibilita ampliar la propia historia de vida. El valor de la ficcionalización radica en el conocimiento autocentrado que contiene y que se vuelve aplicable justamente a través de la imaginación. Casas lo llama superposición de "auto-invención" y "auto-conocimiento" (2010: 209).

El ensayo aquí estudiado consigue prolongar este doble paso de inventar y conocer el yo al insertar este proceso autocentrado en un panorama más amplio que abarca el patrón patriarcal, (pos-)colonial y mercantil. Así, la perspectiva ensayística crea un cierto grado de generalización que le permite a de Souza asumir una función de portavoz. Desde esta posición le es posible revelar y denunciar procesos de objetivación a los cuales se ven expuestas las mujeres

4 Sobre todo desde la perspectiva de la filosofía cultural, el concepto de autenticidad se ha explorado en los últimos años como constructo relacional y en tanto fenómeno de la ambivalencia. (véase p. ej. Jaeggi 2016 y Rosa 2016; 2020) Si recurrimos aquí a la noción auténtica, lo hacemos siguiendo esta argumentación, lejos de querer establecer un alcance normativo.

latinoamericanas del siglo XXI en el mundo globalizado, procesos de objetivación que Úrsula ya dejó atrás.

Bibliografía

Ávalos, Etna. 2018. "Discapacidad, feminismo y sexualidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane", en: *REGS. Revista de estudios de género y sexualidades* 44 (1): 37–48.

Casas, Ana. 2010. "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", en: Vera Toro/Sabine Schlickers/Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana: 193–211.

de Souza Patricia. 2018. *Ecofeminismo decolonial y crisis del patriarcado*, Santiago: Los libros de la Mujer Rota.

de Souza, Patricia. 2000. *El último cuerpo de Úrsula*, Lima: Factotum Editores Independientes.

Fayet, Roger. 2018. "Authentizität und Material. Eine Einleitung", en: Roger Fayet/Regula Krähenbühl (eds.), *Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich: Scheidegger & Spiess: 8–27.

Garland-Thomson, Rosemarie. 2005. "Feminist Disability Studies", en: *Signs* 30.2: 1557–1587.

Hillyer, Barbara. 1993. *Feminism and Disability*, Norman/London: University of Oklahoma Press.

Jaeggi, Rahel. 2016. *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Berlin: Suhrkamp.

Kalisch, Eleonore. 2000. "Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung", en: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (eds.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag: 31–44.

Palacios Espinoza, Romina Irene. 2019. "Schmerzhafte Erotik: kranke Körper und sexueller Genuss in *El último cuerpo de Úrsula* von Patricia de Souza", en: Julien Bobineau et al. (eds.), *promptus. Würzburger Beiträge zur Romanistik*, Würzburg: Verlag des promptus e.V.: 117–132.

Rojas Campos, Sonia Marsela. 2019. "Trazos de deshumanización: La capacidad en la línea del no-ser", en: Alexander Yarza de los Ríos/Laura Mercedes Sosa/Berenice Pérez-Ramírez (eds.), *Estudios críticos en discapacidad. Una polifonía desde América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLASCO: 101–131.

Rosa, Hartmut. 2020. *Unverfügbarkeit*, Berlin: Suhrkamp.

Rosa, Hartmut. 2016. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp.

Wendell, Susan. 1996. *The rejected Body. Feminist Philosophical Reflections on Disability*, New York/London: Routledge.

Yarza de los Ríos, Alexander et al. 2019. "Ideología de la normalidad: Un concepto clave para comprender la discapacidad desde América Latina", en: Alexander Yarza de los Ríos/Laura Mercedes Sosa/Berenice Pérez-Ramírez (eds.): *Estudios críticos en discapacidad. Una polifonía desde América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLASCO: 21–44.

Ryan Prout
Cardiff University / ReDiArt-XXI

Smouldering Village Beliefs: Gender, Disability, and The Persistence of Metaphor in Critical Interpretation and Adaptation of "The Withered Arm" (Thomas Hardy, 1888)[1]

Abstract: The first section of this chapter examines a cross-section of literary criticism spanning more than a century and uncovers a distinctive pattern of disability metaphorisation in critical responses to "The Withered Arm". The second part questions Hardy's representation of gender and disability, with recourse to Rosemarie Garland-Thomson's study of the interplay between ableism and misogyny. The chapter then opens up a dialogue between the text and adaptations made for radio and television. This approach foregrounds the reciprocity of gender and of disability in casting as deviant the female and the functionally non-normative body.

Keywords: Thomas Hardy, Gender, Disability, Adaptation, "The Withered Arm"

Palabras clave: Thomas Hardy, género, discapacidad, adaptación, "El brazo marchito"

> *People don't care to give alms without some security for their money; a wooden leg or a withered arm is a sort of draught upon heaven for those who choose to have their money placed to account there.*
>
> *Henry Mackenzie, The Man of Feeling (1818: 35)*

Introduction

In 1796, a little more than two decades before the period in which Hardy sets "The Withered Arm", Edward Jenner would carry out the first successful vaccination against smallpox, by inoculating James Phipps with pus from cowpox blisters on the hands of a milkmaid. As immunologist Francisco Leyva-Cobián

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

notes, this innovative procedure came about in part because Jenner was a country doctor with an ear for the everyday talk of the people around him and a gift for observing natural phenomena (Marteles 2004).

Whereas Jenner looked upon a rustic scene of chattering milkmaids with cowpox sores on their hands, and saw a possibility of advancing scientifically upon the dangerous process of smallpox variolation, Hardy, or his narratorial avatar, conjures an equivalent scene in "The Withered Arm" as the locus for rumour and, possibly, the casting of spells and curses. Equally attentive as Jenner to the conversation and lore of the rural classes, in "The Withered Arm" Hardy tunes in to a moment where advances like those being made by Jenner coexisted alongside fears that "inserting cowpox pustules into the skin might cause one to sprout cow horns" (Frampton 2020).

In what follows, however, this chapter does not set out to read "The Withered Arm" as an apologia for superstition; on the contrary, it examines how this narrative can be read forward as one that articulates the interface of disability and gender studied in the cultural critique of scholars such as Rosemarie Garland-Thomson. In this reading "The Withered Arm" narrativizes intersections where women and people with illness and disability are marginalised and oppressed and also demonstrates the insufficiency of either gender studies or disability studies alone to account for how and why the exclusion of those with non-normative bodies comes about.

In the first of the chapter's two parts I look at a representative selection of literary criticism of "The Withered Arm" that spans just more than a century in order to uncover an archaeology of metaphorical interpretations and erasure of illness, and especially of disability. Although the concept of disability as we use it now did not exist when Hardy was writing, the story nevertheless makes a good candidate for an exercise that examines the continuities in critical responses to a literary text engaged with a non-normative body and a functionally diverse person.

In the second part of the chapter, the discussion moves to the question of how gender and disability are represented in Hardy's story. This section encompasses adaptations of the story for television and for radio, and by aligning these with the original text the chapter opens up a new approach to the story that foregrounds the gendering of disablement and the disabling of gender.

1 An Archaeology of Disability Erasure

In the preface to the two-volume edition of *Wessex Tales*, Hardy is keen to establish that the tale which underpins "The Withered Arm" grew out of facts. There

was in the real world somebody who corresponds with Rhoda Brooke, and the author apologises for the trick his memory has played on him, leading him to shift to the night-time her diurnal experience of being oppressed by an incubus. However, the author concludes this short preface by remarking that "The stories *are but dreams*, and not records" (1920: viii, emphasis added). Dreams and facts, the clarity of daytime and empirical knowledge, and the shadows of nocturnal obfuscation are, then, set in apposition in the author's own framing of the collection in which "The Withered Arm" appears.

This binary is also articulated in the gap of sixty years between the publication of the story in 1888 and the windows of time in which it is set –1819 (parts I-V), and 1825 (parts VI-IX). The retrospective setting is evoked directly through narratorial interventions that make diachronic comparisons, as when, for example, the reader is told that Gertrude's horseback journey across the heath was made easier by the fact that "Enclosure Acts had not taken effect, and [she] rode along with no other obstacles than the prickly furze-bushes, the mats of heather, the white water-courses, and the natural steeps and declivities of the ground" (98–99). The gap between when the story is set and when it was written is also introduced in deliberate anachronisms. For example, the narrator tells us that "From her boy's description and the casual words of the other milkers, Rhoda Brook could raise a mental image of the unconscious Mrs. Lodge that was realistic as a photograph" (76), a comparison that could belong neither to the person who inspired the character of Rhoda Brook nor to her literary analogue.

While the realism of Rhoda's inner vision is benchmarked against the facticity of a photographic record, the appearance of Gertrude's wound takes as its metric a reference to the occult: "My husband says it is as if some witch, or the devil himself, had taken hold of me there, and blasted the flesh" (83). Similarly, the blocky proto-assembly-line aspect of the milking shed with its "large red rectangular animals" (69) makes for a stark contrast with the image of a contemplative Rhoda, her gaze fixed upon ashes and embers, more evocative as it is of the dark flame-lit intimacy and otherworldliness of El Greco's *Fábula* (see Figs. 1a and 1b) than of intimations of nineteenth century industrial development.




Fig. 1a (Left): El Greco (Doménikos Theotokópoulos), *La fábula*, 1580. El Prado, Madrid (Public Domain). Fig. 1b (Right): Screen capture from BBC television adaptation of "The Withered Arm", with Billie Whitelaw as Rhoda Brook

This tension between the factual and the oneiric in "The Withered Arm" has generated much critical interpretation, and also exegetical anxiety. It is characterised by an unsatisfied need for the facts that would facilitate an etiological epistemology of Gertrude's condition, and by an unrelenting drive to contain in a metaphorical box the unknowability of what ails or disables Gertrude, thus making sense of what the condition *means*, if not of what it *is*. One could call this drive the persistence of metaphorization, and it is a marked feature of criticism of "The Withered Arm". Since the story has been the subject of critical interpretation almost continuously since it was published in 1888, an examination of a cross-section of the literature yields sight of an approach that has remained fundamentally and consistently one of metaphor-making. In this sense, the critical literature on "The Withered Arm" offers the archaeologist of illness and disability metaphors a rich, if reiterative, seam to mine.

One of the first critical responses to "The Withered Arm", however, belongs more to the tendency towards etiological epistemology than it does to the metaphor-making paradigm. Writing to Thomas Hardy in 1888, Leslie Stephen expresses the discomfiture brought on by the story's withholding of a clear explanation and name for the problem with Gertrude's arm. In Stephen's view, unless the reader can name what makes Gertrude different, the story is flawed. His call for an explanation is couched tentatively but betrays epistemological panic:

> Either I would accept the superstition altogether […] or I would leave some opening as to the withering of the arm, so that *a possibility of explanation might be suggested* […] Something, *e.g.*, might have happened to impress the sufferer's imagination, so that the marks would be like the stigmata of papists. As it is, *I don't quite know where I am*. (Maitland 1906: 393–94, emphases added).

As others have already noted, this reaction to "The Withered Arm" perhaps betrays Stephen's unease with the possibility that superstition might leak from the environs where it properly belongs and should remain. The reference to the "stigmata of papists" illustrates how alien the beliefs touched on in Hardy's story were to the author's critical friend. Imaginative and eloquent milkmaids, country conjurors, and their rustic brethren are, and, by implication, should be, as foreign as continental Catholics who believe in physical expressions of their credo. The sceptic must distance himself from those who entertain such notions. Containing the group is also to contain and keep at arm's length the condition. There is a drive both for knowledge, then, and also for the boundaries that this knowledge would make known, and along which a *cordon sanitaire* could be erected thus maintaining class divisions, which extend to the imagination. While one can only speculate on the exact source of the anxiety that motivates Stephen's criticism of the open-ended aetiology of Gertrude's complaint, the need to know is expressed in a matter-of-fact way. What were the facts from which this tale grew?

By the 1920s this question seems to have been largely displaced and criticism asks the story to tell us instead what the withered arm *means*. In *Thomas Hardy's Universe* (1924), Ernest Brennecke asserts that in "The Withered Arm":

> A woman's hatred for her successful rival is so strong that when she, in her imagination, grasps the arm of her enemy, the undeniable mark of her fingers appears on the arm of the actual person, and causes paralysis of the limb. (1966: 19–20)

In this interpretation, Gertrude's condition is first made interchangeable with paralysis, and paralysis in turn is made illustrative of, and effected by, the hatred Rhoda feels for the younger woman who has supplanted her as a co-progenitor of further Lodge children. Gertrude's arm means something about Rhoda's emotions and signifies less about Gertrude's subjective experience of living with a condition that sets her apart from her husband and from her community.

Forty years on, Richard Carpenter posits a similar metaphorisation of Gertrude's withered arm in his introduction to Hardy's fiction. He says that Hardy "create[s] a haunting tale of the objectification of hate and jealousy *in physical terms*" (1964: 77, emphasis added). And some twenty years after Carpenter equated Gertrude's condition with the somatisation of markedly negative affect, Romy Keys turns in her analysis of Hardy's story to a Freudian paradigm. She notes that the collision of forms in the story has long troubled critics and reconciles character and environment in the text around notions of the *abseits* and *unheimlichkeit*, which gather precisely at the narrative and geographical spaces found along the edges of generic disassembly. She finds uncanniness

in the narrative's pathogenetic hedging, and in its ducking of direct answers to questions of how real the supernatural is for the characters described, and for readers. With respect to the incubus as the source of the withered arm, she says that "the narrator encourages our disbelief while offering no alternative explanation" (1985: 110). This means in turn that "the reader must assume the role of a detective" (1985: 107), becoming an investigator who resolves enigma with metaphorical solutions to the "crime" of unknowable illness pathogenesis or disability aetiology.

In Keys' transfer of enigma to metaphorical proxies, the raw emotions of hate and jealousy identified by Carpenter as the value of physical anomaly take on Freudian qualifications yet remain essentially the same. The story is, says Keys, "an essay on the pathology of sexual jealousy […] a sexual fable" (1985: 106), and the withered arm itself "clearly symbolizes a sexual wound: Lodge's impotence" (1985: 115). Furthermore, "Gertrude declines from Lodge's sexual neglect" (1985: 115). In Keys' interpretation, the moment of anagnorisis – when Rhoda, Lodge, and Gertrude are brought together around the corpse of the dead son – is also a juncture where the metaphorical value of the paralysed arm is extended to every part of the young man's dead body: "The dead son literally embodies the obstructed sexuality and family represented by the withered arm" (1985: 116). The withered arm is a metaphor, then, not only for sexual jealousy but also for mortality, an equation which betrays the fear of disability, latent in the story, perhaps, which sees in a non-normative body a portent of death.

For Kristin Brady the withered arm practically disappears as a distinguishing physical feature. In her list of contrasts between Rhoda and Gertrude – "dark and fair […] poor and wealthy, rejected and beloved, guiltily vengeful and innocently victimized" (1982: 25) – Brady does not include disabled and non-disabled, or healthy as opposed to suffering from a long-term illness. This aspect of the differences between the two women is erased when Brady says that "they are like different views of one image" (1982: 25). Arguably what we find here is a denial of disability in "The Withered Arm" inasmuch as this reading posits a binary interpretive schema for reading across the story's two female protagonists and yet omits entirely the distinction between disabled and able-bodied.

Writing a decade after Keys and Brady, Suzanne Johnson similarly minimises the significance of the withered arm *qua* disability or illness through a series of interpretive gestures that locate changes to Gertrude's body and to her health within a wider pattern of metamorphoses. Johnson aims to make sense of the ambiguities of "The Withered Arm" by fitting the story within definitions of the fantastic. She says that "[It] resists all realistic explanations for the strange events it chronicles while never actually endorsing the alternative, other-worldly

dimension implied by those events" (1993: 131). The fantastic does not dismiss the more improbable aspects of the story as mere superstition, or as the product of naïve credulousness, and neither does it entirely guarantee their plausibility within an empirical mindset.

In this fantastic realm, and in Johnson's formulation of its parameters, the meaning of "The Withered Arm" is not primarily available to interpretation in allegorical, poetic, or psychological terms. Instead, it is to be understood as "a tale of metamorphosis", and one in which, furthermore, "the title alludes to only one – and not the most important – of the transformations recounted" (1993: 135). Facets of individual psychology are less important in this reading than the way in which affect and emotion drive transformation: "Hardy manages to evoke the utterly destructive power of repressed anger, desire, and envy without positing a clear cause and effect relationship between Rhoda's vision and Gertrude's affliction" (1993: 133). Again, disability, illness and pain recede into the background in this interpretation, to be perceived not in their own right but in the affective shadows that they cast.

Despite the fact that Johnson's analysis depends on allowing for the possibility of an explanation for the synchronicity between Gertrude and Rhoda that falls outside the ambit of superstition, disability and illness as metaphor work their way in to her critique, albeit inconspicuously. For example, she writes that "The fantastic metamorphosis of Gertrude's arm *is paralleled* by the debilitating personality changes of all the protagonists" (1993: 137 emphasis added). In a sense it is the six-year hiatus opened up by Hardy between the first and second halves of the story that redacts the most significant part of this process of physical metamorphosis, something which makes it difficult to determine how fantastic, or not, it is. The narrator tells us in the descriptive montage that stands for the narrative's missing six years that "The once blithe-hearted and enlightened Gertrude was changing into an irritable, superstitious woman" (1920: 91). In this recapitulation of a period lost not only from the story but also from Gertrude's life, her moodiness, and her immersion in quack remedies, stand out. Contortion and disfigurement are also mentioned, yet there is little sense of what it has been like for this woman to live with a relentlessly worsening condition, one that has been progressively disabling her for years.

By following the lead of the narrative montage that follows the ellipsis, and drawing a parallel between the withering of the arm and personality changes in the story's protagonists, Johnson effectively reinstates the metaphorical function of Gertrude's disability or illness. Reactive responses in a person who experiences unexplained and unstoppable changes to the body become what the story is *primarily* about, that is, the enigma of the withering arm itself is of less interest in a

story framed by the fantastic than Gertrude's "metamorphosis from a generous, enlightened girl to a vengeful, superstitious woman" (1993: 135). What happens to Gertrude's body is diminished in importance. In this reading the shift between being able-bodied and being disabled needs to occupy a relatively insignificant position in order to underpin and articulate those other metamorphoses considered more noteworthy. What stands out in the story, Johnson argues, is Hardy's "scathing indictment of the sexual hypocrisy of his culture" (1993: 136). If he also intended the story to speak to the significance accorded to illness and disability in the Victorian system of morals, this is not a theme unpicked in Johnson's analysis.

In the 2000s, Gilmartin and Mengham take a similar approach inasmuch as they look at "The Withered Arm" as a story in which disfigurement affects the entire cast of characters, rather than any one in particular: "The many marks which mar the lives of this story's characters represent impressions upon the body of poverty and labour, and of injustices which cross class and gender lines" (2007: 11–12). Gilmartin and Mengham return to the connection made by Romy Keys between Gertrude's affliction or impairment and the registration of the inequities related to sexual competition. In this later reading, however, the question of sexuality and sentiment is not restricted to the notion of sexual jealousy experienced at an individual level and is instead extended to encompass a gendered psychology: "The 'blasting' of Gertrude's arm, although it seems so fantastic, is actually a means of gauging the sheer force of women's sexual anxieties" (Gilmartin and Mengham 2007: 13). The metaphorical equation made between the disabled or ailing body and a wider, more generalised problem, is quite clear here and Gertrude's arm is not only symbolic but indexical. Gilmartin and Mengham introduce a new element to the metaphorical decoding of the withered arm, however, when they identify it as one node of an infection that affects the entire *dramatis personae*: "All the characters in the story are marked, and the marks and impressions they receive are conveyed from one to another as a blight or disease" (2007: 14).

Conceiving the affliction as an infectious blight also allows the story to be read as one where Hardy enacts social justice by levelling down the differences between the squirearchy and the farm hands. The farmer's wife, if not the farmer himself, pays for her husband's exploitative indiscretions in the past: "The blight [...] passes something of the neglect and injustices [Rhoda Brook] has been dealt onto her rival's unsullied flesh" (Gilmartin and Mengham 2007: 14). For this analysis to work, the withered arm has to be read as the manifestation of a disease and it therefore settles the ambiguities in the story between illness and disability.

For Alan Smith, writing in 2019, it is not only Gertrude's class but her exogeny that sets her apart. The changes she undergoes, including, presumably, the transformations to her arm and to her use of it, make manifest that she sticks out like a sore thumb as a newcomer to Holmstoke: "The outsider coming into a rural community and thinking it idyllic at first and believing that rationalism will solve any of its mysteries is a well-used trope in folk horror. [Gertrude] is from an urbanized middle class background and […] Egdon changed her" (Smith 2019: 181).

In a cross section of criticism of "The Withered Arm" spanning 120 years we see that a request for an explanation of the cause of Gertrude's condition – and also for an explanation of what it *is* – yields to a focus on what the ailing limb *means*. From early on, the metaphorization of illness and disability in the exegesis has been a constant. The momentum that prompts the transposition between bodies and psyches described in section three of the story, "The Vision", bleeds from the diegesis to the exegesis so that a narrative of a non-normative body part is transposed to narratives of what this abnormality means in the dynamics of the story. Jealousy, sexual frustration, infertility, and class and gender inequities are some of the meanings that have been made from metaphors of Gertrude's condition in the literature.

Withering implies a process of attrition, and with it a gradual and incremental loss of function. Descriptions of Gertrude's condition in the story register at several instances its progressive aspect, and the effect this has on her ability to carry out everyday tasks. For example, at first Gertrude carries "her arm stiffly" and later we are told that she has the arm in a sling. In part IV, when Rhoda encounters Gertrude on horseback, she notes that the other woman "held the reins with some difficulty" (1920: 84). At the end of part V, just before the narrative will break for the hiatus of six years, "the *gradual* loss" (1920: 90, emphasis added) of Gertrude's use of her left arm is remarked on with reference to whisperings heard in "the many-dairied lowland" about Gertrude being "overlooked" (1920: 89–90) by Rhoda Brook.

Gertrude calls her condition a disfigurement and recognises that while she may conceal it, others know that it is there. Indirectly she expresses awareness of disability as a matter of knowledge and of perception, and not only of what can and cannot be seen. The penetrating photographic gaze that is turned upon the striking newcomer is never applied to a disfigurement that defines her, without being defined itself. Something apparently caused by a vision remains occluded. While the story admits the gradual worsening of Gertrude's condition in occasional descriptive details of its debilitating nature, the narrative structure also forecloses this same admittance. Six years of living with a condition that remains

unnamed, untreated, and that progressively affects both Gertrude's physical abilities and her mental state are collapsed into an ellipsis. Only in a circumlocutory way does the story permit us to share this experience and to imagine what it would be like.

The narrative allows us to see that Gertrude suffers chronically from pain – "It pains me dreadfully sometimes", she says of her arm (1920: 82). Thus, Hardy lets in some light on what it is to live with an ongoing and debilitating condition only to black out this window. It is, therefore, not surprising that critical responses to the story that metaphorize Gertrude's condition often approach it as an illness, and not as a disability, or not as an illness the chronic nature of which makes it disabling. Thus, we find, for example, as detailed above, Gilmartin and Mengham's interpretation of the withered arm as one physical mark among many that are indications of a community-level dysfunctionality caused by secrecy, inequality, and the mistreatment of women. Similarly, Johnson's drawing of parallels between the withered arm and the personality changes that occur across the *dramatis personae* posits the condition more as transmissible illness than as an enduring disability that colours an individual experience of the world.

Thus, Avi Ohry's recent differential diagnosis of Gertrude's complaint is in some ways a departure from a critical literature marked by the persistence of metaphor, and in other ways a continuation of it. In order of likelihood, Ohry speculates that someone presenting with Gertrude's symptoms might be suffering from Marinesco's hand, a disease with characteristic neurological lesions; monomelic brachial atrophy or Hirayama disease, a cervical myelopathy characterized by atrophy of the distal upper extremities; Parsonage-Turner syndrome, which presents with sudden onset of upper extremity pain followed by progressive neurologic deficits; brachial amyotrophic diplegia; or, lastly, a conversion-somatoform reaction, i.e., "hysterical" paralysis.

Ohry qualifies this range of possible diagnoses by remarking that "We will of course never be able to know the exact nature of Gertrude's hand paralysis. In those days, even a real doctor, not only a quack, would miss the exact diagnosis" (2015: 192). While offering this reasonably precise range of possible diagnoses of what ails Gertrude's arm, Ohry is also very sympathetic to Tony Fincham's perspective in *Hardy the Physician* (2008) and his reading of the author as a writer who was attentive to the limitations of scientific medicine. Diagnosis is not a cure: and diagnosis, by itself, is not a prescription for how to live with a progressive and disabling condition. As well as living with the pain and the increasing disability occasioned by the withering of her arm, Gertrude must also adjust to the fact that she remains a mystery to medicine: "the surgeon had not seemed to understand the afflicted limb at all" (Hardy 1920: 82). If Gertrude is bewitched,

this is not the only way in which she is overlooked; the medical science of the time, as Hardy's story effectively underscores, overlooked and could not define her condition.

It is not only the condition per se and its disabling consequences which cause her to suffer, but the diagnostic impasse that she experiences when her body is scrutinised, not by Rhoda's photographic imagination, but by the medical gaze. In this sense Hardy's story has a very contemporary value. When we look at the condition as one that cannot be named, the narrative connects with the experiences of people not only in Hardy's time, but in our own, who are denied a nomenclature for illness, disability, or non-normativity that they experience. One way of reading the superstitious beliefs that circulate in "The Withered Arm" is to see them as evocations of the detrimental marginalisation of, and prejudice against, a subjectivity diminished as a result of the epistemic vacuum created by diagnostic impasse. Ohry's differential diagnosis, then, addresses Leslie Stephen's objections to Hardy's story, but only partially. We may be closer to knowing what it is that ails Gertrude, but the aetiology of her condition is just as obscure as ever. The explanation could be that there is an impossibility of explanation. "The Withered Arm" confronts us with the possibility, as uncomfortable today as it was in 1888, or in 1819, of an unnamable and inexplicable condition. The story encourages us to ask why we cannot live with this, and to query the origins and purpose of forces that demand clarification of enigmatic disability.

2 Gender and Disability in Adaptation

As we can see from an archaeological investigation of interpretations of "The Withered Arm", in the exegesis it is difficult to extricate Gertrude's condition from a bundle of metaphors that effectively foreground other issues while pushing into the hinterland the disability itself. Just as in the diegesis the arm recedes from the penetrating photographic gaze that can otherwise conjure precisely described human features, each time the disfigured limb is re-presented in the exegesis as a cypher for something else, we lose sight of it and we also lose sight of the character as a woman with a disability.

The erasure of disability is conjoined with the erasure in the story of Gertrude as a woman, and this is not unexpected when we have in mind Rosemarie Garland-Thomson's contention that disabled bodies and women's bodies have historically been subject to similar patterns of vanishment. "Both the female and the disabled body", Thomson writes, "are cast as deviant and inferior; both are excluded from full participation in public as well as economic life; both are defined in opposition to a norm that is assumed to possess natural physical superiority" (1997: 19).

"The Withered Arm" dramatizes the nexus of deviant femininity and deviant disability in the axis Gertrude follows from a newcomer looking for her place in a rural community to a marginalised figure who lurches between being a homebody preoccupied with "bunches of mystic herbs, charms, and books of necromancy" (Hardy 1920: 91) and a "harum-skarum young woman" (Hardy 1920: 99) riding alone across the heath to attend hang fairs. The six-year hiatus between parts V and VI of the story speaks only in a prolonged silence of the experiences of a disabled woman living with an undiagnosable condition and with unremitting pain. The fade to black that this device effects upon Gertrude's narrative as a disabled woman illustrates that these are experiences to be rendered unknown and unseen.

Even with this erasure, and from the outset, the story, and its gendered aspect was unpalatable to some gatekeepers. Michael Millgate notes that *Longman's Magazine* rejected Hardy's submission, in 1887, on the grounds that "The Withered Arm" was "too grim and unrelieved for a magazine read mostly by girls" (2004: 266). Was it the unhappy ending that the editors had in mind, or did they intend by grimness not only the tragedy of lives needlessly cut short and the host of broken and unhappy characters but also the story's suggestion that femininity lived in the form of domestic confinement and submissiveness is a crippling condition?

While *Longman's Magazine* fretted over the risk of alienating female readers, Hardy was becoming impatient with a dominant form of English fiction that he figured both in terms of gender *and* of an implied artifice of bodily normativity. In a letter to Henry Massingham, written in 1891, Hardy voiced his long-standing concern with ridding English literature of its figurine-like characterisations in order to create a "more virile type of novel" (Purdy and Millgate 1978: 250). Hardy would tell his correspondent that "The doll of English fiction must be demolished' (Purdy and Millgate 1978: 250). In "The Withered Arm", a story about deformed love, and diverse bodies, perhaps Hardy was working out a turning point in this process of throwing off physiologically unreal and sexless characters and their porcelain brittleness in favour of flesh and blood beings with desire and a heartbeat.

When Rhoda demands from her son a detailed portrait of her antagonist, he says of Gertrude: "Her face [is] as comely as a live doll's" (Hardy 1920: 74). Is Hardy's object in afflicting Gertrude with years of suffering to make her real and less doll-like? Does her transformation from live doll to suffering flesh and blood woman, and thence to corpse, execute in summary and narrative form the project on which Hardy was embarked for literary characterisation more generally? It is noteworthy, at least, that only a few years before railing against dollish

fiction Hardy should have written a doll-like character into what has become one of his most well-read stories, and that the process of unmaking the doll should be played out through the representation of a female character whose disability becomes more pronounced as her femininity – understood in the social context described by the story – is diminished.

By the end of the story, if Gertrude is no longer a doll, neither has she become liberated, sexually or otherwise. Her references to changes in the way she is perceived as her ailment and disfigurement become more pronounced allow us to see that she shifts from being objectified by a gazer interested in her doll-like features to being objectified by the stares drawn to her non-normative body. As the ailment develops, Gertrude tells Rhoda: "I shouldn't so much mind it […] if – if I hadn't a notion that it makes my husband dislike me – no, love me less. Men think so much of personal appearance" (Hardy 1920: 83). Her evaluation of her circumstances is demonstrative not only of her awareness of the importance of how she looks, and of how she is looked at, but also signals the transformation in the way she is being viewed. Even before her arm begins to ail her, she is conscious of being stared at by Rhoda's son, and by the members of the parish. Staring at Gertrude while she has yet to acquire the ailment that will lead to an impairment and to disability, the boy's concentrated focus on the newcomer adumbrates the events that will follow in the narrative. As Garland-Thomson puts it "The stare is the gesture that creates disability as an oppressive social relationship" (1997: 26), and the generative power of the visual exchange between Gertrude and Rhoda's son can be read in this light as well as in terms of the Gothic and of superstition.

The belief among the people of Holmstoke that Gertrude has been overlooked by Rhoda Brook plays out in a very literal way the disabling effect of staring as a gesture. Similarly, one could read the incident of the incubus not as an enigma about Hardy's intentions with regard to the supernatural but as a summoning into the discourse of late nineteenth century fiction of the nexus that existed then as now between notions of the female body and the disabled body as monstrous and horrifying. The incubus, dream, and Gertrude's simultaneous development of pain symptoms are, then, not so much about supernatural synchronicities as they are about using generic conventions to suture the female and the disabled. By blending ideas about witchcraft, monstrosity, female intuition and synchronicity, and disfigurement, the scene in "The Withered Arm" where Rhoda and Gertrude connect remotely lends itself to a reading informed by Garland-Thomson's insight that "Not only has the female body been labelled deviant, but historically the practices of femininity have configured female bodies similarly to disability" (1997: 27). It is Rhoda, *qua*

woman, who "makes" Gertrude disabled, as it is the younger woman's coming into womanhood through marriage to Lodge that sees her become impaired. Gertrude occupies the space where similarities in the disparagement of women and of disability come together. The question of what it is that ails her creates an enigma, on the one hand, and, on the other, it articulates the story's registration of female gender and disability as discrete, yet related, sources of social inferiority.

If making Gertrude disabled and disfiguring her achieves Hardy's goal of demolishing a fictional doll detached from real human physiology, that outcome comes at a price, in the sense that while the process may make the character more believable as a flesh and blood person it also has the effect of erasing her from view. Like the readers of *Longman's Magazine*, it seems we have to be shielded from something about Gertrude's life, and from the adaptations she must make to different forms of staring. "The Withered Arm" pivots around the similar configuration of disabled and female bodies and yet also projects into an inscrutable void the transformation of Gertrude's body from one that is studied for its exemplarily normative features to one that attracts stares on account of its anatomical deviance. Six years of Gertrude's life are lost from view and, when she comes back into focus, she has become a superstitious woman "whose whole time was given to experimenting upon her ailment with every quack remedy she came across" (Hardy 1920: 91).

When we re-join Mr. and Mrs. Lodge, Gertrude has become "contorted and disfigured in the left limb; moreover, she had brought [her husband] no child" (Hardy 1920: 91). The doll's brokenness, then, is also figured in her putative barrenness, putative, perhaps, since the narrator describes the Lodges' relationship as one marked by "prosiness, and worse" (1920: 91). It is no wonder, then, that the metaphorical interpretation of Gertrude's disability as a somatisation of infertility should have been such a persistent feature of critical readings of "The Withered Arm." Ohry's diagnosis of Gertrude's complaint tells us nothing about her ability, or not, to bear children, and neither, in point of fact, does the narrator's, though he hints that the couple's childlessness might be an inevitable adjunct of how their relationship has developed. Garland-Thomson notes that "Whereas motherhood is often seen as compulsory for women, disabled women are often denied or discouraged from the reproductive role" (1997: 26), an insight that offers us another view of the story's infecundity theme. Instead of Gertrude's arm and its affliction representing infertility, could it be that it is her seeming inability to bear a child that itself has meaning? In other words, is her childlessness a reflection back on the community of unspoken hostility to the idea of a disabled woman being a mother?

The impetus in the body of critical literature is in essence to swap out disability for childlessness: Gertrude's impairment is the visible stigma she bears for failing to provide her husband with an heir. The template for this metaphorical step is established in the diegesis, as noted previously. However, when we look at the story through a lens that brings together the view both of feminism and of disability studies, we may draw an opposite conclusion, i.e., that Gertrude is not invalidated because she is childless, but is childless because she is disabled and because of ableist prejudice against disabled motherhood. In the scene where Trendle's conjuring involves the breaking of an egg in a cup the two women protagonists come to know each other, and themselves, while concentrating their attention on an ovum. We do not have to be superstitious, or even to wonder how much Hardy wanted his readers to believe in the supernatural, to appreciate that this is a lesson in the community identification between adequate womanhood and reproduction. The social construction that proscribes disabled motherhood could be the spell that is being revealed when Gertrude sees a recognisable likeness in the liquified egg that Trendle invites her to gaze upon.



Fig. 2. Gertrude, chastised for her childlessness, grasps her arm and occupies a corner of the frame. Screen capture

Both the television adaptation and the most recent radio adaptation of "The Withered Arm" situate questions about Gertrude's fertility centrally in their narrative reworkings of the short story. In Irene Shubik's 1973 production of Rhys

Adrian's adaptation of the text for British television, Gertrude's marginalization – she is, quite literally, pushed into a corner of the frame (see Fig. 2) – follows directly from a confrontation with her husband concerning their childlessness. In the televised version a narrative ellipsis of unspecified length is conveyed by a series of dissolve shots that move between medium close ups of Gertrude's ailing arm and the abandoned former home of Rhoda and her son. Whereas in the story the passage of time measures the worsening of Gertrude's condition, the montage effect in this adaptation makes the arm into a clock: its condition, like the disrepair of Rhoda's dwelling, registers the passage of time.

In its representation of Gertrude's condition, the television version of "The Withered Arm" inevitably has to make some sort of determination with respect to the ambiguous boundary between disability and illness. The shots of an arm affected by a dermatological pathology register the affliction as illness and yet Yvonne Antrobus's performance as Gertrude shows us a woman who is becoming disabled. In the scenes that follow the confrontation with Lodge, she becomes hunched and her gait changes. The use of costume also points more towards disability than illness inasmuch as the character is dressed in more voluminous clothes that conceal both changes to her body and to the way that it moves (see Fig. 3).



Fig. 3. In Yvonne Antrobus's interpretation of Gertrude, she becomes hunched as her condition moves from illness to disability. Screen capture

At the time Shubik was working on *Wessex Tales* she said of Thomas Hardy "His attitudes to women, religion and class could be those of now" (quoted in Pierce-Jones 2005: 66) and this view of the writer's anticipation of a progressive view of the nexus of gender, patriarchy, and domesticity is perceptible in a costume drama that nevertheless feels at times like social commentary.

Of a piece with the vein of social commentary in Shubik's oeuvre is the framing of Gertrude as a woman who is isolated, first by the lack of a defined role that comes with being Lodge's wife, and then by not being able to resolve that perceived purposelessness by having a child. The filmed episode works within the parameters of the story inasmuch as there is a degree of ambiguity about the precise nature of what, if anything, happens between Rhoda and Gertrude on the night of the dreamed incubus. Shubik's production, though, also traces the arc from Gertrude as a pretty and able-bodied new wife who is expected to be the mother of Lodge's heir, to a hunched and childless figure in a way that begins to politicise the intersection of femininity and disability.

Garland-Thomson suggests that "If the male gaze makes the normative female a sexual spectacle, then the stare sculpts the disabled subject into a grotesque spectacle" (1997: 26). The transformation that Gertrude undergoes in Shubik's version of the story dramatizes this shift from the gaze to the stare, and from the sexual to the grotesque. Reading this interpretation back into the story, and into the archaeology of critical metaphors, we could posit that the *grotesqueness* of the incubation scene is what matters: less relevant is whether this is about fantasy, or the Gothic, or psychoanalysis. When rendered for television, we see that Hardy's superstition-laden incubus device serves to articulate the shift a woman undergoes, as she becomes disabled, from being an object of sexual spectacle to one of grotesque spectacle. We see through the adaptation's modernising lens a narrative that is attentive to the intersections of disability and of gender, and which anticipates the critical challenges that disability studies poses for some feminist paradigms. In this interpretation of the story, it is less about disability and illness as metaphors for infertility than it is about the superstitious demonisation of childlessness and prejudices dictating that disabled women cannot or should not have children.

Louise Doughty's adaptation of the story for radio, in 2007, follows the source text quite closely and, like the television adaptation, makes the question of Gertrude's perceived infertility pivotal. The script adds dialogue to a conversation between Lodge and Gertrude in which he berates his new wife for gallivanting about the parish and tending to tragic cases: this lack of a clear role,

and the solitude of which Gertrude complains, will be fixed, her husband tells her, as soon as she produces an heir. The voices of farmworkers also amplify the sense that Gertrude is to be castigated for not falling pregnant: "The point of a cow is to calve", one of them says, equating Gertrude with her husband's livestock and also underscoring that as long as Mr. Lodge is without issue his wife has no perceived purpose in the community.

The radio adaptation, unlike Shubik's production for television, gives us no sense of changes in Gertrude's gait or in her posture, though, presumably, such developments could be produced with inventive sound effects. And, obviously, the radio adaptation cannot show us what Gertrude's affliction looks like. The reactions of others to the sight of the arm, are, however, descriptive of the seriousness of the condition and of the revulsion it produces in those who look at it. Susan Jameson, as Rhoda, reacts with a phatic interjection best rendered as "Eugh!", when Gertrude allows her to see the afflicted arm, a wordless, visceral reaction repeated later in the dramatization by another character. This adaptation, then, does not describe an arc between illness and disability so much as the version for television does. The effect of Gertrude's chronic condition is registered not in movement or posture but in how the drama's minor characters read changes to Gertrude's appearance. In a gossipy conversation, one of these additional characters says of Gertrude "She's a changed woman. Her face is twisted with it."

The issue of how to register alterations in Gertrude's physiology in this kind of adaptation (where the story unfolds in just under thirty minutes) may also account for the emphasis made by Gertrude in the radio play on a connection between her ailment and her childlessness. She says "I feel I've been cursed. I'm barren. And the arm is a part of it, I'm sure". This dialogue makes the connection, as perceived by Gertrude, between her withering arm and not becoming pregnant, more explicit than it is in the story. Similarly, the script for the radio adaptation fastens on the question of childlessness as the sole motive for Gertrude's recourse to superstitious remedies: "Unless I can find a cure, I will never have a child". And, whereas the adaptation for television retains some sense of the narrative ellipsis in the story, the radio adaptation dispenses with it. "Only wed a year", says Mr. Mason, of the deceased Gertrude, indicating that in this version of the story, the reduced period of time meant to have transpired means that the process of attrition is not only undescribed, or effectively redacted, as it is in the story, but is simply omitted. The adaptation for radio, then, is of necessity unable to become involved with the question of how the effects of illness, when multiplied by time, can become disability.

3 Conclusion

The first section of this chapter outlined a cross section of literary criticism of "The Withered Arm" that shows the continuous erasure of disability, and, to some extent, of illness, in the metaphorization of Gertrude's condition. A question begged by this persistent feature of the criticism of "The Withered Arm" is whether it reflects a more general reluctance to read fiction through the politics of disability, or whether the literature on this particular story has singularly been bypassed by approaches informed by disability studies.

By reading Hardy's story alongside adaptations of the text for television and for radio the chapter has sought to bring to the fore not only questions of disability but also the junctures embedded in the story between disability and gender. Bringing disability in the story out of its containment by metaphor allows sight of a picture where women are disabled by not conforming to prescribed roles, and where disability drives people to the occluded spaces and margins that are also familiar to those who are gender con-conformists. We also see in this reading of "The Withered Arm" the prejudices that envelop disabled maternity. Gertrude is disabled by the perceived lack of role that comes with her childlessness and she is also rendered childless either by her disability, or by the injunction against disabled women conceiving. The ambiguities in the story point to the obfuscating mechanisms that perpetuate the prejudice: Gertrude will not be told what is wrong with her; she will receive no diagnosis; there will be no certainty whether she cannot or should not have a child.

Instead, she is punished twice, firstly for not having a child, and secondly, for seeming to bring about the death of her husband's illegitimate son. The childless woman without a role is not only disabled, but also disabling; not only infertile, but also a source of mortality. Her withered arm is presaged by the arm that hangs over Rhoda's son in their home where "in the thatch […] a rafter showed like a bone protruding through the skin" (Hardy 1920: 71). And both the withered arm and the bony protuberance breaking through the skin of Rhoda's cottage anticipate the arm that makes up part of the structure of the ghastly apparatus for execution by hanging.

The withered arm, then, is linked organically in the story to mortality, a through-line that is demonstrative of longstanding (atavistic?) fears that disability is a harbinger of death. I would argue, however, that this skeletal structure not only represents deep seated anxieties about disability and mortality but also conveys a critique both of the executioner's regime and of a social order that punishes and oppresses disability. By bringing Gertrude's arm into contact with

the hanged neck of Rhoda's son, Hardy implies that where bodies and people found to be wrong must be broken, broken and non-normative bodies and people will also be perceived as wrong and immoral. Execution of the body, by hanging, and of the person, by prejudice, are equally barbaric.

Filmography and Radio Adaptation

Davis, Desmond (director) and Irene Shubik (producer). 1973. *The Withered Arm*. BBC Television. 7 November.

Doughty Louise (adaptation) and Toutoungi, Claudine (director). 2007. *The Withered Arm*. BBC Radio 4. 20 August.

Bibliography

Brady, Kristin. 1982. *The Short Stories of Thomas Hardy: Tales of Past and Present*, London: Macmillan.

Brennecke, Ernest. 1966. *Thomas Hardy's Universe: A Study of a Poet's Mind*, New York: Russell and Russell.

Carpenter, Richard. 1964. *Thomas Hardy*, New York: Twayne.

Fincham, Tony. 2008. *Hardy the Physician: Medical Aspects of the Wessex Tradition*, London: Palgrave Macmillan.

Frampton, Sally. 2020. "From Cow Pox to Mumps: People Have Always Had a Problem with Vaccination", in: https://theconversation.com/from-cowpox-to-mumps-people-have-always-had-a-problem-with-vaccination-131530 (19 February) [6-11-2020].

Garland-Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.

Gilmartin, Sophie, and Rod Mengham. 2007. *Hardy's Shorter Fiction: A Critical Study*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hardy, Thomas. 1920. "The Withered Arm", in: *The Works of Thomas Hardy in Prose and Verse*, vol IX, London: Macmillan: 67–108.

Johnson, Suzanne, R. 1993. "Metamorphosis, Desire and the Fantastic in 'The Withered Arm'", in: *Modern Language Studies* 4 (Autumn): 131–141.

Keys, Romey. 1985. "Hardy's Uncanny Narrative: A Reading of "The Withered Arm"", in: *Texas Studies in Literature and Language* 27 (1): 106–123.

Mackenzie, Henry. 1818. *The Man of Feeling and Miscellaneous Pieces*, W. Falconer: Glasgow [First published 1771].

Maitland, Frederic William. 1906. *The Life and Letters of Leslie Stephen*, London: Duckworth.

Marteles, Elvira (director). 2004. “Documentos: La vacuna”, Radio nacional de España. 10 January.

Millgate, Michael. 2004. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*, Oxford: Oxford University Press.

Ohry, Avi. 2015. “What Was the Cause of Gertrude Lodge’s Hand Paralysis? Thomas Hardy and Other 19th Century Authors: Literature, Medicine and Disabilities”, in: *Medicina Internacia Revuo* 26 (105): 190–97.

Pierce-Jones, Roy. 2005. “Screening the Short Stories: From the 1950s to the 1990s”, in: Terry Wright (ed.), *Thomas Hardy on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press: 63–75.

Purdy, Richard, and Michael Millgate. 1978. *The Collected Letters of Thomas Hardy: 1940–1892*, Oxford: Clarendon Press.

Smith, Alan G. 2019. “Adapting Hardy: A Case Study”, in: Robert Edgar and John Marland (eds.), *Adaptation for Screenwriters*, London: Bloomsbury: 177–224.

Alejandra M. Aventín Fontana
Universidad Carlos III de Madrid / ReDiArt-XXI

"Voy a dormir nodriza mía, acuéstame. Ponme una lámpara en la cabecera; una constelación": el verbo poético de Alfonsina Storni o cómo decir la diversidad funcional[1]

Abstract: The purpose of this work is to offer an analysis of the representation of functional diversity in the poetry of Argentinian writer Alfonsina Storni, an oustanding figure of the foundation of the genealogy of the Spanish American Women Writer and a leading figure of the Modern Hispanic poetry too. During her life, the poet had to face a severe mental disorder and a breast cancer which had a great impact in her writing. Her poetry portrays a valuable image of funcional diversity due to the enriching aesthetic strategies used for its representation which share with the articulation process of femenine subjetifity she leads transgression and resistence and which reflect the profound and enriching impact Spanish American Modernism and Hispanic Avant-garde had in the representation of functional diversity. We need to look at our past to build a future in which difference can be respected and valued.[2]

Keywords: functional diversity, representation, poetry, body, fragmentation

Palabras clave: diversidad funcional, representación, poesía, cuerpo, fragmentación

En el año 2007, España e Hispanoamérica firmaban la *Convención Internacional sobre los Derechos de Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas* cuyo objetivo principal era "promover y proteger los derechos humanos de todas las personas con discapacidad" (Organización de las Naciones Unidas, 2008: 2). Entre las medidas recomendadas a los países firmantes se encontraba el imprescindible "reconocimiento de las capacidades, los méritos y las habilidades de las

1 Este trabajo se adscribe al proyecto de investigación Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e Imaginarios Reconocidos a través de las Artes escénicas de los siglos XX y XXI, ReDiArt-XXI (PID2020-116636GB-I00).

2 El título toma los versos del poema "Voy a dormir" enviado por la propia poeta al periódico *La Nación* el sábado, 22 de octubre de 1938, esto es, tres días antes de su voluntaria renuncia a la vida (Storni 2018: 594). Para Julio, maestro y faro en la noche, con gratitud y admiración.

personas con discapacidad y de sus aportaciones" a la sociedad y "su plena participación", aspectos esenciales para promover "un mayor sentido de pertenencia de estas personas y avances significativos en el desarrollo económico, social y humano de la sociedad" (Organización de Naciones Unidas 2008: 2). Además, el documento llamaba la atención sobre cómo "las mujeres y las niñas con discapacidad" a menudo se encuentran "expuestas a un riesgo mayor, dentro y fuera del hogar, de violencia, lesiones o abuso, abandono o trato negligente, malos tratos o explotación" (2008: 3) subrayando así su potencial mayor vulnerabilidad.

Previamente, en enero de 2005, en el Independent Living Forum celebrado en territorio español, el colectivo de las personas con discapacidad reivindicaba el término *diversidad funcional* para autodesignarse, tal y como recogieron Javier Romañach y Manuel Lobato en su conocido texto "Functional diversity, a new term in the struggle for dignity in the diversity of the human beings" (Romañach y Lobato 2005: 10), y que el estatuto académico no tardaría en adoptar.

La presente contribución aspira a poner en valor la diversidad funcional como fuente de enriquecimiento de la creación literaria de la mano de una aproximación a los versos de la poeta Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Suiza, 1892-Mar del Plata, Argentina, 1938), figura capital de la poesía hispanoamericana e hispánica contemporánea –afirma el académico peruano José Miguel Oviedo que a "la hora de mostrar cómo evolucionó, se modernizó y definió nuestro lenguaje poético, el nombre de Storni no puede estar ausente" (Oviedo 2001: 266)–, en diálogo con la crítica existente desde una perspectiva de género, pues tal y como veremos, el género es una cuestión que es imprescindible considerar a la hora de reflexionar sobre la poesía storniana y la diversidad funcional. Efectivamente, los versos de la escritora argentina dibujan un arco "amplio y complejo: desde la tradición modernista hasta los bordes mismos de la vanguardia y el formalismo neobarroco de la poesía contemporánea" (Oviedo 2001: 266). Estarán estas etapas marcadas, según sus biógrafos Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, por convertir en correlato estético su incansable búsqueda de un lugar en el mundo y su representación (Nalé Roxlo/Mármol 1972), cuestión en la que Lucrecio Pérez Blanco insiste en su trabajo *La poesía de Alfonsina Storni*: "la vida y la obra" son "vasos comunicantes en esta mujer" (Pérez Blanco 1975: 9). Por su parte, José Miguel Oviedo ha denominado la poesía storniana "poesía psíquica", ya que según el estudioso es "una poesía en busca del conocimiento y del autorreconocimiento" (Oviedo 2001: 258). Su contribución influirá en la poesía argentina posterior entre la que destaca la del "neobarroco Néstor Perlongher", "la nueva poesía de los noventa" como Ariel Schettini o Santiago Llach y los versos de Alejandra Pizarnik –cala también reseñable de la representación de la diversidad funcional–, Diana Bellesi, Susana Thénon o Ana Becciu (Muschietti 2018: 27).

La poesía de Alfonsina Storni se encuentra doblemente signada por la diversidad funcional: en primer lugar, por una inestabilidad psicológica a la que ella a menudo se refería como "mi neuroastenia" al tiempo que sus biógrafos lo han hecho como una "neurosis" que se agudiza notablemente a partir de 1921 (Muschietti 2018: 33). Nalé Roxlo y Mabel Mármol son más rotundos y hablan de "hondas caídas en el abismo interior donde se sentía perseguida y acosada por toda clase de enemigos imaginarios" (1964: 72) que la poeta intentará afrontar descansando en ocasiones durante largos periodos de tiempo cuando su posición económica le proporcione cierta holgura. En segundo lugar, por un cáncer de pecho con ramificaciones del que es operada en 1935 por el doctor Enrique Loudet en el sanatorio Arenas que no tarda en reproducirse causando en Alfonsina un dolor cada vez mayor el cual se suma a su diversidad psíquica y agravando esta. Afirma Lucrecio Pérez Blanco: "El pánico le hace borrar de su vocabulario la palabra cáncer y se queda con el nombre de 'mi neuroastenia' para cuando tenga que referirse a él" (Pérez Blanco 1975: 60). Al hacerlo, parece hacer converger en un solo significante dos significados que podemos decir que devienen un todo que enriquecerá su poesía sobresalientemente –Storni utilizará a menudo el espacio poético como catarsis– y le conducirá a beber de las vanguardias en busca de nuevas formas de expresión que asoman en su poemario *Ocre*, publicado en 1925, al que la crítica señala como punto de inflexión, y se concretarán en sus dos últimas colecciones de poemas: *Mundo de siete pozos* que verá la luz en 1935 y la ya mencionada *Mascarilla y trébol*. Y así, al final de sus días cuando tenga una recaída del cáncer que afectará seriamente a su entonces frágil equilibrio mental y decida no volver a operarse y a tratarse veremos cómo se referirá a él nuevamente como neuroastenia. Precisamente, el día 16 de octubre de 1938, nueve días antes de acabar con su vida, Alfonsina se encuentra con su amiga Margarita Abella Caprile y le confiesa: "Margarita: sufro una neuroastenia tan espantosa que no sé si quitarme la vida" (Nálé Roxlo/Mármol 1964: 164).

La elección del imaginario poético de Storni está vinculada igualmente con el propósito de fundar una cartografía de la diversidad funcional en el ámbito de la poesía hispánica, pues consideramos que los versos stornianos son portadores de una representación emancipadora que en palabras de la profesora Susanne Hartwig es aquella que promueve "un concepto de identidad como diálogo, negociación y *performance*" (Hartwig 2018: 16). Pensamos que el ya mencionado "reconocimiento de las capacidades, los méritos y las habilidades de las personas con discapacidad y de sus aportaciones" por el que la *Convención Internacional sobre los Derechos de Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas* (2008: 2) se propone velar, ha de comenzar por el atento dibujo de las raíces de la representación funcional en el marco de la modernidad.

Las reflexiones aquí propuestas están circunscritas a su vez a un marco más amplio –que he considerado conveniente esbozar brevemente– relacionado con mi voluntad porque el día de mañana los *Disability Studies*, pero también la crítica literaria feminista y los estudios de género, hayan cumplido con su papel de *esencialismo estratégico* (Spivak 1988: 205) y dé comienzo el tiempo en el que la diferencia no sea *un estigma,* sino que se reconozca como una fuente de enriquecimiento para el mundo, pues tal y como subrayan Susan Antebi y Beth Jörgensen "stigma and exclusion continue to define the status of many people in the region [Latin America]" (Antebi/Jörgensen 2016: 2).

Al igual que las personas que funcionan diversamente, las mujeres han tenido un difícil acceso al discurso cultural motivado por su exclusión del proyecto de la Ilustración que no hizo sino reforzar una deriva patriarcal ya presente en la historia occidental que inicialmente se limitó a considerar al hombre. Y así, "los grandes pensadores ilustrados –David Hume, Jean-Jacques Rousseau e Inmanuel Kant– no vieron ninguna incoherencia en que la universalidad desde sus principios quedara ceñida a los varones" (Miguel 1995: 54). Nótese que en este contexto concebimos que el continente americano es integrante de la cultura occidental. No obstante, la mujer hispanoamericana con las escritoras a la cabeza, entre ellas Storni, fue capaz de socavar la arena de representaciones existente a través de una actitud de resistencia y transgresión (Ortega 1956: 157) en el transcurso del siglo XX y lideró el proceso por el cual la mujer deja de ser objeto, esto es, representada y pasa a ser sujeto al representarse en el discurso cultural hispanoamericano.

Milena Rodríguez Gutiérrez subraya que la poesía de Alfonsina Storni reemplaza "la melancolía o la *tristeza azul* dariniana y modernista por lo reprimido 'de mujer en mujer' lo que en palabras de Sonia Mattalía propondría una 'construcción alternativa de un discurso diferente' " (Rodríguez Gutiérrez 2012: 215)[3]. En su composición titulada "Tú me quieres blanca" que podemos encontrar en su ya mencionado segundo poemario *El dulce daño* (1918), Storni increpa al hombre que exige a la mujer un decoro moral cuyo cumplimiento él rechaza. Al hacerlo, el yo poético storniano se muestra reticente ante una exigencia del patriarcado que considera injusta dinamitando el sinsentido de asimilar la representación de lo femenino a la imagen del ángel del hogar:

---

3 El trabajo que cita Milena Rodríguez Gutiérrez de Sonia Mattalía es "Límites y márgenes de la vanguardia: alrededor de la escritura de mujeres y de Teresa de la Parra" que pertenece a la obra *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana* editada por el profesor Luis Saínz de Medrano (Mattalía 1993: 169).

Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena
Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada. (Storni 2018: 137)

Nótese cómo las imágenes de estos versos remiten precisamente al color blanco símbolo de la pureza, así como el recato cifrado en la poderosa imagen "corola cerrada". Pero es en los últimos versos del poema donde el discurso resulta articulado desde una resistencia que fue motivo de escándalo en la sociedad argentina de principios del siglo XX:

Huye hacia los bosques;
Vete a la montaña;
Límpiate la boca;
Vive en las cabañas […]
Y cuando las carnes
Te sean tornadas,
Y cuando hayas puesto
En ellas el alma
Que por las alcobas
Se quedó enredada,
Entonces, buen hombre,
Preténdeme blanca,
Preténdete nívea,
Preténdeme casta. (Storni 2018: 138)

Es "La loba" otro de sus poemas más emblemáticos y ciertamente subversivo traspasado por la amargura de quien ha tenido un retoño fruto de un amor ilícito y ha de asumir la maternidad en solitario. Efectivamente, Alfonsina se enamora en Rosario de "un hombre de familia conocida, casado, que llegó a ser diputado provincial y que además ejercía el periodismo y tenía aficiones literarias" cuya identidad nunca reveló (Delgado 2010: 51) y en el mes de julio de 1911 engendró a su hijo Alejandro que nacería el 21 de abril de 1912. Ante la sociedad que la señala Storni se rebela mostrándose orgullosa y desafiante:

Yo soy como la loba.
Quebré el rebaño
y me fui a la montaña
Fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza! […]

Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento me lo gano yo y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

La que pueda seguirme que se venga conmigo.
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
La vida, y no temo su arrebato fatal
Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal. (Storni 2018: 80–81)

La composición revela ya un resentimiento que devendrá soledad y dolor íntimo que contribuirá junto a su búsqueda incansable e infructuosa de un hombre al que amar a transformarse en fuerza desestabilizadora del ánimo que la sumirá entonces en las profundas simas del sentimiento de abandono. Esto unido a su frágil salud mental resultará ser más adelante anclaje privilegiado para la diversidad psíquica. Ahora bien, el resultado más inmediato será la fragua de un sujeto escindido: "El yo impuesto por la cultura patriarcal se enfrenta con otro *yo* más auténtico pero reprimido, que lucha por nacer", afirman Noni Benegas y Sharon Keefe Ugalde quienes bautizan esta dinámica –presente también según Susan Kirkpatrick en la poesía femenina española del siglo XIX (Kirkpatrick 1991) y según Sandra Gilbert y Susan Gubar en los versos de las poetas norteamericanas e inglesas de esta misma centuria (Gilbert/Gubar 1984)– como "poética del abandono", antigua y prolífica poética desarrollada por las poetas, incluso antes de que la tradición femenina existiera de una forma ininterrumpida, y que "contaría entre sus exponentes con voces tan originales y estéticamente logradas como las de Safo, Emily Dickinson, Rosalía de Castro y María Tsvetayeva" (Benegas/Keefe Ugalde 2000: 140) y a la que proponemos incorporar la voz storniana. En su composición titulada "Soledad" que pertenece a su último poemario, *Mascarilla y trébol*, publicado el año de su muerte, el cuerpo de la argentina materializa poéticamente la devastación que acompaña al sentimiento de abandono reforzado por la presencia de la diversidad funcional ya quebrándose:

Podría tirar mi corazón
desde aquí, sobre un tejado:
mi corazón rodaría
sin ser visto.

Podría gritar
mi dolor

hasta partir en dos mi cuerpo
sería disuelto por las aguas del río. (Nalé Roxlo/Mármol1964: 184)

La comunicación con la naturaleza que resulta ser para Gaston Bachelard "principio de profundización de nuestro ser" (Bachelard 1987: 144) lejos de contribuir a reforzar la conciencia del yo poético en este poema acompaña su disolución.

En su trabajo *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* –piedra angular de los *Disability Studies*–, Rosemarie Garland Thomson establece una relación entre la mujer y la discapacidad en Occidente que si bien los discursos jurídico y médico contribuyeron a reforzar –particularmente el psiquiátrico– en la modernidad se remontaría a la Antigüedad: "Perhaps, the founding association of femaleness with disability occurs in the fourth book of *Generation of Animals*, Aristotle's discourse of the normal and the abnormal, in which he refines the Platonic concept of antinomies so that bodily variety translates into hierarchies of the typical and the aberrant. '[A]nyone who does not take after his parents,' Aristotle asserts, 'is really in a way a monstrosity, since in these cases Nature has in a way strayed from the generic type. The first beginning of this deviation is when female is formed instead of male.' […] In Book Two, Aristotle affirms this connection of disabled and female bodies by stating that 'the female is as it were a deformed male' or –as it appears in other translations– 'a mutilated men' (Garland 1997: 19–20). A su vez, en "Disability in the Hispanic World: Proposals and Methodologies" –discurso académico pionero de los *Disability Studies* en el ámbito hispánico–, Encarnación Juárez-Almendros incide igualmente en esta relación entre la discapacidad y la mujer al afirmar que "society envisions the disabled body as a castrated (feminized) body – similar to the psychoanalytic concept of women as castrated men–" (Juárez Almendros 2013: 74).

Según la antropóloga nicaragüense Milagros de Palma afincada en Francia, la sociedad patriarcal habría erigido parte de su poder a partir del control del cuerpo de la mujer (Palma 1994: 128). Será esta una cuestión capital que regirá el proceso de articulación de la subjetividad de las autoras hispanoamericanas en el que también destacan la sensualidad y el erotismo –ya presentes en la poesía de Rubén Darío, figura clave del modernismo, primer movimiento literario hispanoamericano, y del que todas estas autoras beben y al que inicialmente se adscriben–, impulsos presentes en los versos de Alfonsina Storni que es junto con la uruguaya Delmira Agustini –principal precursora–, la chilena Gabriela Mistral y la también uruguaya Juana de Ibarbourou, fundadora de una genealogía: la de "la mujer escritora de América" (Muschietti 2018: 24). Tal y como señala José Olivio Jiménez en la introducción de su *Antología crítica de la Poesía Modernista*

Hispanoamericana haciéndose eco a su vez de lo esgrimido por Federico de Onís en la *Antología de poesía española e hispanoamericana (1882–1932)* (1934) y suscribiéndolo pertenecen Agustini, Mistral e Ibarbourou junto a Storni a la tercera generación de los modernistas (Olivio Jiménez 1994: 18).

En la composición titulada "Una vez más" que encontramos en su cuarto poemario *Ocre,* la escritora se recrea en el goce físico que despierta en su cuerpo el contacto con el amante en la naturaleza muy presente en sus primeros libros– cala temática muy frecuentada por Rubén Darío y Amado Nervo con la correspondiente inversión de los papeles–:

> Es una boca más la que he besado
> ¿Qué hallé en el fondo de tan dulce boca? […]
>
> Heme otra vez aquí, pomo vaciado.
> Bajo este sol que mis espaldas toca
> A la cordura, vanamente invoca
> Mi triste corazón desorbitado.
>
> ¿Una vez más?… Mi carne se estremece
> Y un gran terror entre mis venas crece,
> Pues alguien da nombre a los caminos
> Y es su voz de hombre, cálida y temida.
> Ay quiero estarme quieta y soy movida
> Hacia la sombra verde de los pinos (Storni 2018: 286).

El yo storniano se recrea en su relato del encuentro íntimo en el deleite, pero sin esconder su zozobra que no hace sino subrayar su subordinación al varón: la voz de su compañero es "cálida", pero es "temida" a la vez. Tal y como apunta Luce Irigaray en su ensayo *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*: "el amor de la mujer es definido como deber familiar y civil. Ella no tiene derecho al amor singular ni al amor por ella misma. Debe ser sacrificada y sacrificarse en esta tarea" (Irigaray 1994: 39). La propia Storni le traslada a su querido amigo Julio Cejador la constante inquietud que a menudo le invade fruto de las situaciones en las que se encuentra debido a su condición femenina: "¡Es que a las mujeres nos cuesta tanto esto! ¡Nos cuesta tanto la vida! Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del *sexo* en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos" (Nalé Roxlo/Mármol 1964: 87).

Es este un tema de suma importancia en su "búsqueda íntima de una identidad" como señala Arcea Zapata de Aston (2014: 12) y en el correlato estético de la búsqueda de su lugar en el mundo que recibía a Alfonsina Storni el 22 de

mayo de 1892 en Sala Capriasca, población situada en el Cantón Ticino de Suiza. La autora se refiere así a su nacimiento en un poema escrito en 1920: "Nací al lado de la piedra junto a la montaña, en una madrugada de primavera, cuando la tierra, después de su largo sueño, se corona nuevamente de flores" (Storni 2018: 633).

El matrimonio Storni que vivía en San Juan había viajado a Suiza –su lugar de origen– junto a sus hijos María y Romeo para pasar una temporada que devolviese al padre de familia el ánimo siguiendo una recomendación médica para sanar "la inexplicable melancolía que había hecho presa de Alfonso Storni" que le llevaba a desaparecer durante días enteros del hogar y a beber (Muschietti 2018: 29). Tal y como señala Delfina Muschietti, "los Storni eran prósperos pioneros y habían instalado la primera fábrica de soda" en la ciudad de San Juan (2018: 29). Por su parte, Paulina pertenecía a una familia burguesa suiza y había recibido una muy buena educación; era una gran lectora y sentía un gran amor por la música.

Después de regresar a San Juan, los problemas económicos llevarán a la familia a trasladarse a Rosario donde su madre crea una escuela y su padre abre el "Café Suizo" en 1901 que se verá obligado a cerrar en 1904 y en el que Alfonsina ayudaba sirviendo las mesas y lavando los platos. Ese mismo año, con doce años, Alfonsina escribía su primer poema (Nalé Roxlo/Mármol 1966: 35).

En 1906 fallece su padre. A partir de entonces, Alfonsina ayudará en un primer momento a su madre con las labores de costura –principal ingreso de la maltrecha economía doméstica–, y al poco tiempo, buscará otro empleo mejor remunerado en una fábrica de gorras. Tras pasar un tiempo en Bustinza, pueblo del departamento santafesino de Iriondo, donde se instaló su madre después de contraer matrimonio nuevamente, parte a Coronda para estudiar en la Escuela Normal Mixta de maestros rurales. Comienza su carrera como docente en Rosario donde empieza a colaborar con las publicaciones *Mundo Rosarino* y *Monos y Monadas* y vivirá su historia de amor con el padre de su hijo Alejandro que nacerá en Buenos Aires en el antiguo hospital San Roque a donde se traslada Storni en busca del anonimato y de nuevas oportunidades (Nalé Roxlo/Mármol 1964: 57).

El inicio de esta nueva aventura no fue fácil, si bien poco a poco y con gran esfuerzo y perseverancia Storni consiguió hacerse un hueco en el complejo panorama literario de la capital en el que la presencia de la mujer escaseaba entonces. Esta será la época en la que la escritora argentina "queda vinculada a la revista *Nosotros* y a todo el grupo" (Pérez Blanco1975: 46). En las páginas de *La inquietud del rosal*, nos encontramos con una joven Alfonsina cuyas claves

poéticas muestran no solo una clara afinidad con los versos darinianos, sino que son deudoras del poeta posromántico Gustavo Adolfo Bécquer en poemas como “Lo inacabable” o “Golondrinas” en las que “el dolor, la tristeza y la desesperanza becquerianas” (Pérez Blanco 1975: 80) que crecerán en las colecciones venideras se encuentran presentes y cifran el “vértigo de su mundo emocional” (Oviedo 2001: 254). La ilusión de lograr un amor duradero se revela imposible y se fragua el desengaño y un sentimiento de soledad –íntimamente ligado con la presencia de la mencionada poética del abandono– que signará toda su poesía posterior.

En la composición “Me desprecio” que cierra el libro, las golondrinas, símbolo de melancolía e inquietud, rehúyen el regazo de la poeta siquiera para morir ante la perplejidad del yo poético que se castiga sin descanso una y otra vez por ello y que consideramos signo inequívoco de la representación funcional vivida todavía episódicamente que tendrá en su producción posterior una presencia cada vez mayor: “Tiempo hace que a mi seno no llegan golondrinas/ Buscando un nido tibio donde poder morir; […]/ Siento que me desprecio por mis corolas yermas/ Y que odio mis marfiles impregnados de hachís” (Storni 2018: 98).

Sin embargo, tanto *La inquietud del rosal* como *El dulce daño* que vería la luz tan solo dos años más tarde, presentan la naturaleza también como ámbito privilegiado que cifra “la palabra armoniosa y pura” que refleja “la armonía secreta de la Creación tan añorada por el artista de la época” (Jiménez 1985: 20) tras el anuncio de la muerte de Dios en el seno del modernismo y de la que la poeta se siente parte en el poema “Yo quiero”: “Volver a lo que fui, materia acaso / Sin conciencia de ser, como la planta / Gustar la vida y en belleza tanta / Sorber la savia sin quebrar el vaso” (Storni 2018: 67). En “La palabra”, Storni verbaliza su agradecimiento a la madre naturaleza por el don del verbo con los siguientes versos: “Naturaleza: gracias por este don supremo / Del verso que me diste” (Storni 2018: 30), composición que podemos encontrar en su quinto poemario *Ocre*.

La naturaleza será igualmente ámbito en el que constatar la aceptación de la muerte como parte de la vida. En poemas como “Silencio” que podemos encontrar en su tercer poemario *Irremediablemente*, el cese de la existencia empieza a aparecer ante los ojos de la poeta como un “amor apetecible” (Pérez Blanco 1975: 50). En sus versos, el yo poético habla sereno y valientemente de su partida definitiva, momento en el que la naturaleza será cortejo y cuna en la que reposar y consumar el anhelado viaje al origen: “Un día estaré muerta, blanca como la nieve, / Dulce como los sueños en la tarde que llueve. […] / Será una tarde llena de dulzuras celestes, / Con pájaros que callan, con tréboles agrestes” (Storni 2018: 160–161).

El recurrente cultivo de la muerte coincide como isotopía con la presencia cada vez mayor del mar, elemento que en el poema “Un cementerio que mira al

mar" –composición escrita durante su primer viaje a Uruguay en 1920 e incluida en *Languidez*, colección que recordamos fue publicada en 1921,– es emblema de la existencia consumida que Storni escenifica trágicamente con "un desgarrador diálogo con los muertos" (Delgado 2010: 101), imagen que convive en su devenir vital con una intensificación del sentimiento de angustia que la asolará violentamente cuando la diversidad psíquica se enraíce para siempre: "Decid, oh, muertos, ¿quién os puso un día / así acostados junto al mar sonoro? […]". Pregunta el yo poético a los difuntos que abandonan su silencio y responden a la interpelación con un macabro imperativo que paradójicamente erige al mar en símbolo de libertad: "Venid, olas del mar, rodando, […] / Movednos de este lecho donde estamos / Horizontales, viendo cómo pasan / Los mundos por el cielo, noche a noche…" (Storni 2018: 253–254)

En la composición titulada "Dolor" perteneciente a su siguiente poemario, *Ocre*, el yo poético presenta el mar como refugio y a la muerte como medio único que le brinda la posibilidad de un eterno descanso. Al hacerlo, el poema se convierte en presagio de lo que sucedería en la madrugada del martes, 25 de octubre de 1938, cuando Alfonsina se adentraría en sus aguas para siempre: "Quisiera esta tarde divina de octubre/ Pasear por la orilla lejana del mar;/ Con el paso lento, y los ojos fríos / Y la boca muda, dejarme llevar; […] (Storni 2018: 309–310).

Pero ¿cuándo deja de ser la diversidad funcional episódica y se torna en dinámica rectora de la forja identitaria storniana? En 1921, Alfonsina Storni atraviesa una época en la que "la neurosis contra la que ha combatido siempre se manifiesta con caracteres más serios" (Nalé Roxlo/Mármol 1966: 121). Comenzará a partir de ese momento Alfonsina a viajar regularmente a la sierra de Córdoba para reposar y calmar sus nervios. Sin embargo, el reconocimiento crítico de su obra y de su figura resulta insuficiente y en 1928 Alfonsina sufre una nueva crisis ya más grave tras el desastroso estreno de su pieza teatral *El amo del mundo*, retirada al tercer día de su representación. La escritora argentina decide entonces viajar a Rosario donde permanecerá un tiempo en un intento por "encontrar la paz interior" (Delgado 2010: 186) que no llega. Su amiga Blanca de la Vega planea para distraerla un viaje a Europa que realiza en 1930; y que si cierto es que parece ayudar a Storni a salir de su estado de fragilidad en un primer momento tiene como consecuencia que "la obsesión de la persecución se agrava" (Delgado 2010: 186). La poeta dicta con gran éxito conferencias en España, visita con gran emoción Sala Capriasca, la tierra que la vio nacer, y publica las impresiones de su viaje en *La Nación*.

Podemos señalar por tanto 1930, como la fecha en la que la diversidad funcional derivada de su enfermedad psicológica crónica deviene identidad. Su

impacto se materializa en el ingreso de la poesía storniana en la segunda etapa de las dos en las que la mayor parte de la crítica ha dividido sus versos (Pérez Blanco 1975: 124) (Oviedo 2001: 253) (Rodríguez Gutiérrez 2001: 183) (Delgado 2010: 132) (Romero Carsí 2018: 184). Esta que, tal y como señala Marí Romero Carsí, se caracteriza por la experimentación estética (2008:189), responde a su voluntad por representar el mundo visto desde esta nueva identidad. Está integrada esta nueva fase por las colecciones *Mundo de siete pozos* de 1935 y *Mascarilla y trébol*, esta última publicada el mismo año que su muerte, y encuentra en *Ocre* de 1925, obra de transición, un valioso antecedente. En la composición "Epitafio a mi tumba" que pertenece a *Ocre*, Storni da cuenta de la quiebra definitiva de su identidad original en unos versos en los que se desdobla (Oviedo 2001: 259) y en los que llega a referirse a su cuerpo con extrañamiento:

> Aquí descanso yo: dice Alfonsina
> El epitafio claro, al que se inclina.
>
> Aquí descanso yo, y en este pozo,
> Pues que no siento, me solazo y gozo.
>
> Los turbios ojos muertos ya no giran,
> Los labios, desangrados, no suspiran. […]
>
> Tengo la tierra encima y no la siento,
> Llega el invierno y no me enfría el viento.
>
> El corazón no tiembla, salta o late,
> Fuera estoy de la línea de combate. (Storni 2018: 302–303)

Es precisamente en las páginas de *Ocre* también en las que la ciudad se erigirá por primera vez en paisaje predominante y escenario en el que el yo poético escoge representar la inevitable degradación del mundo circundante, correlato estético de la vivencia de la diversidad funcional en un intento por hacer de la escritura catarsis:

> Tristes calles derechas, agrisadas e iguales,
> Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,
> Sus fachadas oscuras y el asfalto en el suelo
> Me apagaron los tibios sueños primaverales. […]
>
> Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero
> Viendo en días de otoño tu cielo prisionero
> No me será sorpresa la lápida pesada.
>
> Que entre tus calles rectas, untadas de su río
> Apagado, brumoso, desolante y sombrío,
> Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada. (Storni 2018: 286)

De esta manera, Storni se asimila a la imagen del poeta como sujeto alienado por la gran urbe en un intento por reflejar la devastación íntima que irá adquiriendo en sus versos una dimensión cósmica. En el poema "Calle" que encontramos en *Mundo de siete pozos*, el yo poético se ve abocado a una inevitable e irreversible fragmentación de su cuerpo de la que la ciudad parece ser causa y testigo en una composición que nos recuerda al imaginario lorquiano de *Poeta en Nueva York* que Federico García Lorca escribió entre 1929 y 1930 y a quien la poeta conoció y dedicó la composición titulada "Retrato de García Lorca" incluida en las páginas de este poemario:

> Un callejón abierto
> entre altos paredones grises.
> A cada momento
> la boca oscura de las puertas,
> los tubos de los zaguanes,
> trampas conductoras
> a las catacumbas humanas. […]
> Paso con premura.
> Todo ojo que me mira
> me multiplica y dispersa
> por la ciudad.
> Un bosque de piernas,
> un torbellino de círculos
> rodantes,
> una nube de gritos y ruidos,
> me separan la cabeza del tronco,
> las manos de los brazos,
> el corazón del pecho,
> los pies del cuerpo,
> la voluntad de su engarce. (Storni 2018: 367–368)

La presencia de la *disjecta membra* –recurso a menudo cultivado por otros poetas de la vanguardia en el seno de la poesía hispánica como Pablo Neruda en *Residencia en la tierra* (1933 y 1935) o Luis Cernuda en *Los placeres prohibidos* (1931) de signo surrealista– evidencia el interés que estas despertaron en Storni, si bien en el texto introductorio de *Mascarilla y trébol* la escritora argentina afirma: "En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera" (Storni 2018: 388).

Sin embargo, la crítica es prácticamente unánime al afirmar la influencia que las vanguardias tuvieron en esta última etapa (Millares 1995: 183) (Oviedo

2001: 265). Tal y como apunta José Miguel Oviedo, en los versos de este periodo encontramos por un lado, una "insistencia en lo grotesco e incongruente" que está presente "en ciertas fases de los poetas de la Generación del 27 como García Lorca, Alberti y también la poesía surrealista de Neruda y en los juegos de Gómez de la Serna"; y por otro, "la vía de la absoluta libertad formal y el absurdo para concentrarse en un alto formalismo y volver al uso de estrictos cauces barroquizantes pero insuflándoles un nuevo espíritu que contradice ese rigor" como sucede en los versos de Gerardo Diego o el peruano Martín Adán (Oviedo 2001: 265). Destacan en este sentido la composición titulada "A Eros" y el poema "Autorretrato barroco", pertenecientes a *Mascarilla y trébol*, que Storni compone en la época en la que es diagnosticada de cáncer, es operada para extirpar el tumor y se le practica una mastectomía. En los versos del primer poema, la autora argentina además de materializar el "constante desgarramiento de su alma como una grieta oscura" (Nalé Roxlo / Mármol 1966: 99), sentimiento derivado de su diversidad psíquica que se intensifica con el tumor, constata el "cambio fundamental como si el bisturí del cirujano cortara en su carne doliente raíces esenciales de su ser" (Nalé Roxlo/Mármol 1966: 152) al ofrecernos a un Eros degradado, despojado de su halo mítico y representado como un engañoso "guiñapo triste". El amor extinto ha dejado paso a la desconfianza y al instinto:

> He aquí que te cacé por el pescuezo
> A la orilla del mar, mientras movías
> las flechas de tu aljaba para herirme
> y vi en el suelo tu floreal corona.
>
> Como a un muñeco destripé tu vientre
> y examiné sus ruedas engañosas
> y muy envuelta en sus poleas de oro
> hallé una trampa que decía: sexo. (Storni 2018: 389)

Sin embargo, la forja de esta nueva forma de mirar el mundo tras el impacto de la diversidad funcional –a partir de ahora doble– y su vivencia como identidad traerá consigo una ruptura que Storni traslada al fondo como hemos visto, pero que extrapola también a la forma de su poesía que resulta dislocada primero y dinamitada después. De esta manera, asistimos a un proceso en el que el despojo de la sentimentalidad iniciado en *Mundo de siete pozos* que la composición "A Eros" constata en favor de una escritura cerebral de quien tiene en el intelecto su único posible refugio –el corazón, tal y como ha quedado puesto de manifiesto en el poema "Soledad", composición signada por este cataclismo que el impacto de la poética del abandono acrecienta, y en "Calle" se ha desprendido violentamente del cuerpo– pasa por volar los caminos y los puentes, esto es, impacta en

la métrica: frente al verso de arte mayor que domina en la primera etapa en esta es el de arte menor el que prevalece "y, si se exceptúan varios poemas –sonetos–, se ha suprimido la estrofa" (Pérez Blanco 1975: 330). Además, será precisamente en la colección *Mascarilla y trébol* en la que "este desmoronamiento de las formas" encuentra su culminación" al concentrarse "en la supresión de la rima del soneto" (Pérez Blanco 1975: 30) que es bautizado por Storni como antisoneto y que nosotros consideramos correlato estético del impacto del cáncer y de la mastectomía que ella vivió como una mutilación que la despojaba de su feminidad y que no hizo sino acrecentar el lacerante sentimiento de soledad que la acompañó con mayor intensidad en sus últimos días aún si cabe.

Es el antisoneto "Autorretrato barroco" un poema en el que el yo poético no solo celebra la culminación del aludido despojamiento sentimental, sino que constata la inevitable y resultante petrificación del yo storniano que en la composición se ve abocado al cautiverio perpetuo:

> Una máscara griega
> en las romanas catacumbas, vino
> cortando espacio a mi calzante cara
> El cráneo un viejo mármol carcajeante. (Storni 2018: 400)

Nótese cómo la aliteración presente y el hipérbaton que encontramos en el segundo verso favorecen la angustiosa evocación sensorial de la máscara al ser encajada en el cráneo de la poeta. Asimismo, la personificación de la "máscara griega" amplifica el sentimiento de amenaza experimentado que concluye con el estupor del yo poético que solamente es capaz de esbozar una mueca sarcástica pareja a la iconografía de la parca que magistralmente simboliza la destrucción y la muerte.

Durante un tiempo el cáncer le dará una tregua a Alfonsina, pero volverá como la noche al terminar el día vuelve. Entonces la poeta prepara su último viaje con valentía y discreción a Mar del Plata el martes, 18 de octubre de 1938 (Nalé Roxlo/Mármol 1966: 165). El sábado a pesar del cansancio y de los fuertes dolores en el brazo lleva al correo el que será su último poema y lo envía a *La Nación*: "Voy a dormir". El domingo después de sufrir una crisis de dolor no encuentra consuelo a pesar del aumento de la dosis del calmante que toma y el lunes está "postrada y muy dolorida. El brazo ya no le responde" (Nalé Roxlo/Mármol 1966: 165). La poeta entonces precipita su final. Y así en la madrugada del 25 de octubre de 1938 Alfonsina Storni se despedía del mundo y abrazaba el mar para siempre,

> Dientes de flores, cofia de rocío,
> manos de hierbas, tú, nodriza fina,

tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos encardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación; la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes…
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases (Storni 2018: 594)

Bibliografía

Antebi, Susan/Jörgensen, Beth E. 2016. "Introduction: A Latin American Context for Disability Studies", en: Susan Antebi/Beth Jörgensen (eds.), *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*, Albany: State University of New York Press: 1–26.

Bachelard, Gaston. 1987. *El derecho a soñar*, trad. Jorge Ferreiro Santana, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Benegas, Noni/Keefe Ugalde, Sharon. 2000. "Poesía y mujer: una identidad múltiple", en: Luis Llorens Marzo/Jordi Gracia (eds.), *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975–2000*, Barcelona: Crítica: 137–140.

Delgado, Josefina. 2010. *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Argentina: Sudamericana.

Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan. 1984. *The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press.

Hartwig, Susanne. 2018. "Introducción: representar la diversidad funcional", en: Julio Checa, Julio/Susanne Hartwig, (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin: Peter Lang: 7–21.

Irigaray, Luce. 1994. *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires: Icaria.

Jiménez, José Olivio. 1985. "Introducción a la poesía modernista hispanoamericana", *Antología crítica de la Poesía Modernista Hispanoamericana*, Madrid: Hiperión: 9–56.

Kirkpatrick, Susan/Bárcena, Amaia B. 1991. *Las románticas: escritoras y subjetividad en España*, vol. 1, Madrid: Cátedra.

Mattalía, Sonia. 1993. "Límites y márgenes de la vanguardia: alrededor de la escritura de mujeres y de Teresa de la Parra", en: Luis Saínz de Medrano Arce

(ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana editada por el profesor* Milan: Bulzoni Editore: 151–170.

Millares. Selena. 1995. "VII. Conjetura, testimonio o trascendencia. El irrealismo poético" en: Teodosio Fernández/Eduardo Becerra/Selena Millares, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas, pág. 245–268.

Muschietti, Delfina. 2018. "Prólogo", en: *Alfonsina Storni. Poesía*, Buenos Aires: Losada: 9–28.

Muschietti, Delfina. 2018. "Cronología", en: *Alfonsina Storni. Poesía*, Buenos Aires: Losada: 29–33.

Nalé Roxlo, Conrado/Mármol, Mabel. 1964. *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Olivio Jiménez, José. 1994. "Introducción a la poesía modernista hispanoamericana", en: José Olivio Jiménez (ed.). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid: Hiperión: 9–56.

Organización de las Naciones Unidas. "Preámbulo", en: *Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*, en: *Boletín Oficial del Estado* 96, en https://www.boe.es/boe/dias/2008/04/21/pdfs/A20648-20659.pdf [7-10-2020].

Ortega, Eliana. 1996. "Escritoras hispanoamericanas. Historia de una herencia obstinada (1988)", en: Eliana Ortega (ed.), *Lo que se hereda no se hurta; ensayos de crítica literaria feminista*, Chile: Ediciones Cuarto propio, 1996: 151–165.

Oviedo, José Miguel. 2001. "15.3. Voces femeninas en la poesía", en: *Historia de la literatura hispanoamericana. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza: 249–287.

Pérez Blanco, Lucrecio. 1975. *La poesía de Alfonsina Storni*. Madrid: Villena Artes Gráficas.

Rodríguez Gutiérrez, Milena. 2001. *El feminismo social de Alfonsina Storni*, tesis doctoral, Universidad de Granada.

Rodríguez Gutiérrez, Milena. 2012. "Feminidad, vanguardia y poesía o ¿hubo alguna vez mujeres vanguardistas?" en: Manuel Fuentes Vázquez/Paco Tovar (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Universitat Rovira i Virgili: Publicacions URV: 211–221.

Romañach, Javier/Lobato, Manuel, 2005. "Functional diversity, a new term in the struggle for dignity in the diversity of the human being", en: *Independent Living Forum* (Spain), https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/zavier-Functional-Diversity-Romanach.pdf [17-10-2019].

Romero Carsí, María. 2018. *Ciudades imaginadas: el espacio urbano en la poesía argentina de los siglos XX y XXI*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. *In Other Worlds. Essay in Cultural Politics*. New York/London: Routeledge.

Storni, Alfonsina. 2018. *Alfonsina Storni. Poesía*, Buenos Aires: Losada.

Zapata de Aston, Arcea. 2014. "De una sujeto mujer femenina a una sujeto mujer crítica. Pedagogías del cuerpo en *Languidez y Ocre*", en: *Perífrasis* 10 (5): 9–24.

Sobre los autores

Alejandra M. Aventín Fontana. Licenciada en Filología Hispánica y doctora por la Universidad Autónoma de Madrid, diplomada por University of Kent at Canterbury en Cultura Hispánica y máster en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera por la Universidad Antonio de Nebrija. Es profesora e investigadora en la Universidad Carlos III de Madrid. Campos de investigación: el impacto de la literatura hispánica en la representación de la diversidad funcional, la poesía hispánica contemporánea, el feminismo y los estudios de género. Publicaciones recientes: "El don de la noche: Jorge Luis Borges y la diversidad funcional", en Gómez, Alba/David Navarro/Javier Velloso (eds.). *Ficciones y límites en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*, Berlín: Peter Lang (2021).

Berit Callsen. Doctora en Filología románica por la Universidad Humboldt de Berlín con un trabajo sobre poéticas visuales en la literatura mexicana y francesa de la segunda mitad del siglo XX. De 2013 a 2016 fue colaboradora científica en las universidades de Würzburg y Hannover. Desde abril de 2017 es catedrática de Ciencias Culturales Románicas en la Universidad de Osnabrück (Juniorprofessorin). Sus enfoques de investigación son los siguientes: la visualidad literaria en una perspectiva interdisciplinar, representaciones de diversidad funcional en la literatura latinoamericana del siglo XXI, constituciones del sujeto en la modernidad española. Entre sus últimas publicaciones, están las siguientes ediciones, *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: Representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales* (2020, con Angelika Groß), *Authentizität transversal: Multiperspektivische Betrachtungen von „Echtheit"(*2021).

Julio Enrique Checa Puerta. Licenciado en Filología Hispánica y doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor titular de Literatura Española en la Universidad Carlos III de Madrid y profesor visitante en las universidades de Giessen (Alemania), Toulouse (Francia) y Wesleyan (EE. UU.). Director del Grupo de Investigación ReDiArt-XXI. Campos de investigación: representación de imágenes de la diversidad funcional y de las imágenes de género en la literatura y las artes escénicas españolas de los siglos XX y XXI; teatro español de los siglos XX y XXI; historia, teoría y crítica de la literatura española y del teatro español de los siglos XX y XXI escrito por autoras. Publicaciones recientes: con Susanne Hartwig (eds.), "Sobre la representación de la diversidad funcional en el teatro español contemporáneo", en *¿Discapacidad?*

Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies (2018); con Susanne Hartwig (ed.), "El festival ÍDEM, la mediación del marco legal entre la producción y la creación artística", en *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020); "*En vano*: explorar los límites de la danza inclusiva", en *Escenas y Límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021).

David Conte Imbert. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle y licenciado en Filología Francesa por la Universidad de Paris 7 – Diderot; doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid; profesor visitante de Teoría y Literatura Comparada en el Departamento de Humanidades, Filosofía y Literatura. Campos de investigación: poesía española, vanguardias narrativas, ciencia ficción y género negro. Publicaciones recientes: "Lo que no se escucha: indagaciones sonoras en el ámbito de la discapacidad auditiva", en *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021).

Elena Escudero Romero. Elena Escudero Romero. Graduada en Comunicación Audiovisual y Máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid. Actual estudiante de doctorado con el programa de cotutela entre la Universidad de Passau y la Universidad Carlos III de Madrid. Producción y realización del documental *Esto es un ejercicio* (2019). Campos de investigación: cine y representación de identidades, teoría fílmica feminista y *disability studies*. Publicaciones recientes: "Esto es un ejercicio: planteamientos y dilemas en la representación" (2021).

Alba Gómez García. Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Se ha especializado en el estudio del teatro de posguerra, así como en las prácticas escénicas y audiovisuales contemporáneas. Ha disfrutado de las becas Culturex y FormARTE (Ministerio de Cultura) y en la Residencia de Estudiantes. Investiga sobre artes escénicas y diversidad funcional en la Universidad de Passau con el apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt. Líneas de investigación: artes escénicas y audiovisuales, estudios de género, diversidad funcional, teatro de posguerra, biografía. Publicaciones recientes: "Dar cuenta de sí en la intersección del género y la diversidad funcional desde las artes escénicas y audiovisuales" (2022), y „Jeder ist weise im eigenen Haus. Über ein zugängliches Videospiel, das es noch nicht gibt". Ha coeditado *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2022).

Susanne Hartwig. Licenciada en Filología Románica y Latina por la Universidad de Münster. Tesis sobre el teatro francés después de 1945, habilitación sobre el teatro español contemporáneo. Docente e investigadora en Münster, París, Madrid, Gießen, Potsdam, Erfurt, San José de Costa Rica y Curitiba. Desde el año 2006, catedrática de Literaturas y Culturas Románicas en Passau (Alemania). Campos de investigación: literatura y ética (dilema y diversidad), diversidad funcional, teatro contemporáneo, narrativa contemporánea latinoamericana. Publicaciones recientes: con Julio Checa (eds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (2018); (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020); (ed.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch* (2020).

David Navarro Juan. Graduado en Humanidades (premio extraordinario fin de carrera) y máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M); máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente, estudiante del Doctorado en Humanidades de la UC3M y personal docente e investigador en formación (becario PIPF) del Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura. Campos de investigación: literatura, artes escénicas, estudios culturales.

Publicaciones recientes: *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*; reseña de *Espacios de diálogo: autoría, dirección, interpretación, recepción*, en *ALEC* 46.2.

David Ojeda Abolafia. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, doctor en la Universidad de Alcalá con tesis en "Artes Escénicas y Discapacidad", profesor titular del Departamento de Dirección Escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Campos de investigación: Representar la Diversidad Funcional. Publicaciones Recientes: *Medio siglo de Artes Escénicas y Diversidad Funcional en* España, con Julio Checa y Susanne Hartwig (eds.), ¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies, primer volumen de la serie "Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales" (Open Access); *La metaescena: la inclusión artística y la accesibilidad espectacular*, con Julio Checa y Susanne Hartwig (eds.), Inclusión, integración, diferenciación,

segundo volumen de la serie “Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales” (Open Access).

Soledad Pereyra. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y doctora en Filología Románica por la Universidad de Friburgo (Alemania). Investigadora en Friburgo, Berlín, Wuppertal, Berna y Sevilla. Desde 2020 docente e investigadora en la Cátedra de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Passau (Alemania). Campos de investigación: literatura contemporánea, literatura comparada entre Europa y Latinoamérica, teatro contemporáneo europeo, memoria en la literatura contemporánea del Cono Sur, narraciones de enfermedad. Publicaciones recientes: “¿Cómo narra la novela contemporánea en español la discapacidad cognitiva? Un estudio comparativo” (2021), “The Writer as a Patient with a Brain Tumor: A Comparative Study” (2019).

Ryan Prout. Alumno de Totton Sixth Form College. Estudios de Doctorado en Filología Hispánica en Trinity Hall, Cambridge University. Profesor investigador en la Universidad de Oxford desde 1996 hasta 2000. Desde 2018 es profesor lector en Filología Hispánica y Culturas Visuales en la Universidad de Cardiff. Campos de investigación: narrativa contemporánea y culturas visuales de España y Latinoamérica, *Disability Studies*, comics y medicina gráfica, etología, estudios LGBT, estudios del dolor y escatología. Publicaciones recientes: “Invisible, Unseeing, Alienated: Mexico and William S. Burroughs in Bernardo Fernández’s *Uncle Bill*” en *International Journal of Comic Art* (2019); “Still Waters Run Deep: Disability Counter Currents in *La piscina*” en *Inclusión, integración, diferenciación: la diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas* (2020); “Gated Reverb: Queering the Pitch in *Trade Queen*” en *Short Film Studies* (2021).

Javier Luis Velloso Álvarez. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y máster en Lengua y Literatura Españolas Actuales por la Universidad Carlos III de Madrid. Desde el año 2017, es becario predoctoral FPU y docente en la misma universidad, así como integrante del Grupo de Estudios de Género en Industrias Culturales y Artes Escénicas (InGenArTe) y del Grupo Representación de la Discapacidad en España: Imágenes e imaginarios reconocidos a través de las artes escénicas de los siglos XX y XXI (ReDiArt-XXI). Campos de investigación: literatura, compromiso y memoria; estudios de género y diversidad en literatura. Publicaciones recientes: con Alba Gómez, David Navarro y

Javier Velloso (eds.), "*La mirada de los peces*, de Sergio del Molino: Muerte digna y discapacidad entre la realidad y la ficción", en *Ficciones y límites: La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro* (2021); con Javier Lluch Prats (ed.).

IMAGES OF DISABILITY / IMÁGENES DE LA DIVERSIDAD FUNCIONAL

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

Band 1 Julio Enrique Checa Puerta / Susanne Hartwig (ed.): ¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies. 2018.

Band 2 Susanne Hartwig (ed.): Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas. 2020.

Band 3 Alba Gómez García / David Navarro Juan / Javier Velloso Álvarez (eds.): Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro. 2021.

Band 4 Susanne Hartwig (ed.): Gemeinsam/Together. Kognitiv beeinträchtigte Menschen in europäischen Theatern – Theorie und Praxis / People with Learning Disabilities in European Theatres – Theory and Practice. Unter Mitarbeit von Soledad Pereyra. 2022.

Band 5 Julio Enrique Checa Puerta / Alba Gómez García (eds.): Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, el cine y la literatura. 2022.

Band 6 Susanne Hartwig (Hg.): Lachgemeinschaften? Komik und Behin-derung im Schnittpunkt von Ästhetik und Soziologie. 2022.

www.peterlang.com